3 1761 04444 7167

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

MICROFORMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE MAY 14 1987

#2301

Princes de l'esprit

DU MÊME AUTEUR

ROMANS

Couronne de clarté. — L'Orient vierge. — Le Soleil des morts. — L'Ennemie des rêves. — La Ville lumière.

CONTES

Les clefs d'or. — Le mystère du visage. — Les Danaïdes. — Les passionnés. — L'amour tragique. — Trois femmes de Flandre. — Ames bretonnes. — Le Charme de Bruges

POÈMES

Sonatines d'automne. — Le sang parle.

THÉATRE

Le génie est un crime, pièce en quatre actes.

ESSAIS D'ART ANCIEN

Florence, l'art, l'histoire, la cité. — Histoire de la Miniature du XIIe *au* XIXe *siècle. — La Peinture italienne du* XIIe *au* XIXe *siècle. — Watteau. — Greuze et son temps. — Fragonard. — Titien. — Léonard de Vinci. — Venise. — Assise.*

ESSAIS D'ART MODERNE

Histoire de l'Impressionnisme. — De Watteau à Whistler. — Trois crises de l'art actuel. — L'art en silence. — Idées vivantes. — La Beauté des formes. — Auguste Rodin. — Louis Legrand. — Albert Besnard. — Charles Baudelaire. — Jules Laforgue. — Puvis de Chavannes. — L'art indépendant (1870-1920.) — La Farce de l'Art vivant.

ESSAIS DE MORALE

De l'amour physique. — La magie de l'amour.

PSYCHOLOGIE MUSICALE

La Religion de la musique. — Les héros de l'orchestre. — La Musique européenne 1850-1914. — Robert Schumann.

Tous droits de traduction, de reproduction et de représentation réservés pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège, la Hollande, le Danemarck et la Russie.

Art.BC
M

CAMILLE MAUCLAIR

PRINCES DE L'ESPRIT

POE — FLAUBERT — MALLARMÉ.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.
DELACROIX — REMBRANDT.
TIEPOLO — TINTORET.
BAUDELAIRE, CRITIQUE D'ART.
HOUDON, ETC.

Nouvelle Édition

MICROFORMED BY PRESERVATION SERVICES
DATE

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
PARIS — 22, RUE HUYGHENS, 22 — PARIS

Il a été tiré à part :

trente exemplaires sur papier de Hollande numérotés à la presse.

ELECTRONIC VERSION
AVAILABLE
NO. 017001327
147-197B

A

MON CHER AMI

LE Dr MAURICE BOIGEY

C. M.

J'ai écrit ces études, au cours des années, sur des êtres qui ne sont plus. Mais ils vivent toujours pour moi. Je songe à eux avec une gratitude infinie. Je les vénère. Je leur dois de beaux songes ou de profonds conseils, et je ne cesse de leur en redemander.

Je les appelle Princes de l'Esprit. Certains sembleront devoir être appelés plutôt des Princes de la Forme. Mais je ne me suis pas trompé. Forme et Esprit ne sont qu'un, dans ces hommes admirables. Un fil d'or les relie. Il m'a guidé pour préciser entre eux certaines correspondances subtiles. Au fond, ils ont tous cherché la même chose, avec ingénuité. Les artistes sont des enfants perdus qui s'en vont vers l'inconnu, l'ignoré, le noir, comme nous tous. Mais ce sont de merveilleux et prudents petits Poucets qui sèment derrière eux des cailloux blancs,

pour retrouver leur route. Ils ne reviennent pourtant jamais. C'est l'humanité qui, timide et curieuse, s'aventure à leur suite, et elle trouve les cailloux blancs, qui sont des joyaux sans prix. Elle les appelle des chefs-d'œuvre, et de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre elle avance en tâtonnant sur le chemin de l'infini et de l'inconnaissable.

Ni siècles, ni techniques, ne séparent vraiment ces hommes. Ils sont pareils par la foi, la bonté, l'amour. Ils se ressemblent dans les bienfaits qu'ils nous offrent. Je ne les étudie que comme les diverses facultés d'un même être surhumain. Ils sont la noblesse du monde. Ils nous font tous signe d'aller plus haut.

9

I

LA PENSÉE

L'IDÉOLOGIE D'EDGAR POE

On ne concevra pas aisément une figure plus significative d'infortune que celle de l'homme pâle, aux yeux cernés et profonds, au front énorme, à la bouche dédaigneuse et bizarre, aux cheveux épais et sombres, à la face comme figée dans le bouleversement, dont nous témoigne un daguerréotype fait quelques mois avant la mort[1].

Fils d'une belle et malheureuse actrice emportée par la phtisie la même année que son mari, orphelin à deux ans, adopté, élevé dans l'insouciante attente d'une honorable fortune, puis déshérité brusquement après des frasques de jeune homme, des voyages, un bref séjour à l'école militaire, Poe se retrouve à vingt-deux ans, face à face avec la misère originelle, ne sachant qu'écrire,— et alors commence, dans le pays de l'utilitarisme, le drame désolant d'une grande âme inutile, errante, avec l'Amérique pour prison, se débattant de ville en ville comme un oiseau fou contre les barreaux d'une cage, pendant dix-sept interminables années. Deux touchantes et tragiques femmes paraissent auprès de ce calvaire, la belle mère et l'épouse de Poe, Maria Clemm et Virginia, sa fille; celle-ci mourant de langueur et de misère dans un taudis, ensevelie dans un linceul donné par charité, et l'autre, la mère, portant dans des bureaux de rédaction,

1. Publié en tête de la *Vie d'Edgar Poe*, de M. John H. Ingram, Londres, 1880.

sous son propre châle de deuil, les manuscrits souvent refusés de celui dont elle admira jusqu'au bout le génie. Lui, cependant, au milieu de la souffrance morale, du dénûment, de la faim, offensé dans ses goûts de luxe, dans son amour, dans ses espérances intellectuelles, élève obstinément au-dessus de la vie une âme chimérique, impérieuse, isolée dans un idéal de dévorante harmonie; une énergie indomptable l'agite. Sa nature de logicien, trop éprise de la vérité supérieure pour l'accommoder aux lieux où elle s'énonce, l'engage à lutter sans cesse contre un pays où il rencontre l'ennemi par excellence, l'inertie. Il organise des revues, prête sa fière intelligence à des polémiques locales, erre de Boston à Philadelphie et à Richemond pour prononcer des conférences, promène dans les foules et dans quelques salons fascinés la haute beauté de son visage — le tout en vain. Après la déception de la pauvreté, l'effondrement de l'amour, il connaît la pire torture des êtres de sa race, l'incompréhension avec ses raffinements les plus cruels, des succès séduisants s'achevant en revers, de longs silences, de brefs réveils d'espoir, juste assez pour rendre plus pénible l'avortement, une série d'alternatives médiocres et perfides s'élevant entre l'homme et sa gloire, non pas même la catastrophe, la défaite totale dont l'adversité garde quelque chose de grand, mais les mesquineries de l'insuccès, des contre-temps, des sournoiseries du sort, des atermoiements au bout desquels miroite un bien-être qui ne vient jamais, tous les achoppements de la demi-mesure et de l'apathie publique, l'épuisement partiel, l'assassinat moral par des blessures semblant des piqûres, l'attente monotone. De tout cela est faite la vie d'Edgar Allan Poe, prononçant, au milieu de l'Amérique occupée d'autre chose, quelques-unes des paroles éternelles de l'artiste et de l'idéologue : force mentale si riche

qu'elle se joue des mathématiques à la poésie et de la métaphysique aux soins les plus adroits d'une rédaction de revue, et dont personne pourtant ne veut, non point tant par la ligue des jalousies et des préjugés que par une molle, tranquille et constante incapacité de comprendre. L'homme ainsi va de misère en misère jusqu'à la tentation de l'alcoolisme devant la maladie de sa femme, savourant douloureusement les plus subtiles parcelles du chagrin, ne s'épargnant pas une nuance, va jusqu'à la mort, ramassé au ruisseau un matin d'octobre; et, déchirée par l'insultante calomnie posthume du biographe Griswold auquel elle se confia imprudemment, cette haute mémoire se traîne dans la méconnaissance ou la diffamation jusqu'au jour ou une lente justice se lève dernière: la magistrale traduction de Charles Baudelaire, le monument du cimetière de Baltimore en 1875, l'édition et la *Vie* parfaites et dignes de M. Ingram en 1880 — l'hommage des lettres universelles.

L'unité de malheur de cette existence saisira la sensibilité d'un moderne non point tant peut-être par l'acharnement étrange du sort que par la réfraction constante de beauté qu'elle suscite dans la grande âme qu'elle consterne: il semble que chacune des acrimonies de la vie matérielle élève d'un degré la faculté de calme de l'écrivain, que tout désarroi extérieur se compense en lui par plus d'ordonnance, tout tumulte par plus de silence mystérieux, toute brutale intervention du réel par plus d'enfoncement dans les régions abstraites de la connaissance. L'œuvre essentielle de Poe, l'œuvre idéologique, se dégage progressivement de ses travaux simplement imaginatifs, à mesure que les événements épuisent l'homme. Il meurt par eux, mais il les écarte de sa pensée, de son art, de ses ressources d'expression. On dirait que chaque brisure de la vie détermine en lui

un attachement plus puissant à une autre existence. Il s'élève par l'excès de sa douleur, mais il ne l'introduit pas dans ses écrits, du moins sous sa forme véritable ; celle qu'il peint avec tant de force est transposée, animée d'une réalité supérieure. Il n'en demeure qu'une intense expression générale de la fatalité, devant qui s'effacent tous les détails : Edgar Poe néglige les effets, et ne recherche que la cause. Il n'y a pas dans son œuvre trace des calamités qui lui advinrent. Là est le trait curieux de ce génie passionné et exact, qu'il ne consacre jamais ses facultés d'attention à révéler ses propres misères, et cependant ce n'est pas chez lui l'obstination à oublier l'inclémence du sort en décrivant une contrée heureuse et imaginaire. Rien n'est plus tragique et plus déchirant que ses songes. Mais les souffrances qui y paraissent sont concentrées dans la recherche constante de la fatalité, elles sont encore plus idéologiques que réelles; il leur donne le relief de la vie, mais d'une vie qui dépasse l'autobiographie. La progression du détachement intellectuel et de la pacification de la pensée est régulière, tandis que l'existence matérielle se disloque de plus en plus. *La chute de la maison Usher* est postérieure à *Ligeia*, le *Colloque entre Monos et Una*, *Silence*, *Puissance de la Parole*, leur succèdent en précédant la *Révélation magnétique*, en attendant *Eureka*, qui marque l'apogée de l'état contemplatif chez Edgar Poe : cette âme invinciblement s'achemine vers l'abstraction pure, route, à vrai dire, souvent interrompue par les nécessités du journalisme, de la fantaisie commandée pour un salaire trop mince, de la polémique, de la conférence, ou par quelque crise de misère ou de passion, mais toujours retrouvée et suivie à la lueur d'une conviction secrète et essentielle.

C'est ainsi que le malheur, loin de fournir à Poe les

sujets de ses écrits, comme pour presque nous tous dans les lettres modernes, dissocie sa double personnalité, exalte l'une au prix de l'abattement de l'autre, et fait apparaître en cet esprit, par là même, un de ses traits les plus saisissants, l'écart grandissant entre la raison pratique et la raison pure : écart singulier, extrême, qui commande toute la figure littéraire et philosophique de l'homme non moins que son existence privée, et dont nul de nos contemporains n'offre un aussi vif exemple, hormis notre Villiers de l'Isle-Adam. (Il y faudrait adjoindre Paul Verlaine, si les qualités du sensitif ne l'eussent presque totalement emporté chez lui sur les dons de l'intellectuel.) Ce que nos contemporains mal instruits des traditions et des expressions religieuses appellent la mysticité ne saurait peut-être mieux se faire voir que par cette divergence entre les deux raisons : et il y a là une force qui n'est point très différente de ce qu'on a confusément nommé la perversité intellectuelle, de ce que nous appelons ici mysticisme. Si l'on s'en tient au sens étymologique, qui a ici sa profonde raison d'être, la perversité est un détournement des voies de la vie normale, un angle grandissant entre l'intérêt matériel, l'instinct, l'envisagement des événements, et l'intérêt spéculatif qui sollicite l'âme vers d'autres régions et la passionne jusqu'à la désintéresser complètement de l'existence ordinaire. Cet angle, nous le constaterons chez Edgar Poe avec une évidence certifiée sans relâche au cours de sa carrière. Son étude obstinée fut celle de la perversité intellectuelle, il s'y attacha comme à la cause première de toute activité mentale, il en a présenté des conclusions qui ne périront pas. En même temps il en vécut, la démontra dans sa vie passionnelle, par la fusion désespérément idéalisée de la douleur et de l'amour. Et c'est ici qu'il convient de se séparer tout à fait du jugement,

pourtant si lucide, de Baudelaire, de répudier l'erreur d'appréciation qui lui fait voir en l'ivresse et la névrose d'Edgar Poe la rançon fatale des plus nobles dons, et le pousse à en réclamer fièrement l'excuse en faveur de l'œuvre : l'assertion de suicide moral, d'exaltation méthodique de l'imagination par l'alcool, est une justification séduisante et ingénieuse où se reconnaît le goût de Baudelaire pour le romanesque tragique, mais que démentent sans ambages l'existence intellectuelle tout entière de Poe, ainsi que ses soigneuses théories sur le travail de l'écrivain ; son anthipathie pour « l'inspiration » admise comme principe créateur ne s'est pas seulement formulée dans la *Genèse d'un poème*, où elle revêt quelque ironie et se systématise un peu trop. Nous lui trouverons une sanction plus autorisée dans cette progression lente et incessante de l'état mystique opposé, chez Poe, et proportionnel aux accidents sensuels. Ce n'est pas un désir de contraste entre la vie de sa pensée et celle de son corps, mais par une loi intérieure, une conséquence originelle, que l'écart se constate de plus en plus grand entre la raison pure et la raison pratique de notre auteur. Et l'on peut dire que, s'il sera nommé le prince de la perversité intellectuelle, il n'y chercha pas une diversion, mais en fut l'exemple et n'eût été rien sans elle.

Si j'insiste à ce point sur la solidarité du malheur et du génie chez Poe, sur la nécessité où ils se trouvèrent d'être inséparables dans cette âme d'artiste — nécessité qui en causa le martyre, — c'est moins pour expliquer l'acheminement de son esprit vers l'idéologie à travers le tragique, que pour faire toucher combien il fut, dans son époque, un révélateur de la morale que nous venons à peine d'entrevoir. S'il a été parlé, de nos jours, d'une religion de la souffrance humaine, voici un penseur qui en fit la métaphysique ; et il y a tout juste la nuance d'un

mot entre son fatalisme et le déterminisme, entre ce qu'il appelle le principe de perversité et la conception actuelle de l'inconscient. Un autre trait de Poe, et non des moins singuliers, qui corrobore en ayant l'air de démentir ce que je viens d'exposer, c'est son aversion pour les philosophes, son éloignement affecté, et souvent manifesté par d'injustes boutades contre l'hégélianisme, des attaques partiales contre Emerson et Carlyle. Dans une note des *Marginalia*, très significative à ce point de vue, il raille les Swedenborgiens d'avoir reconnu justes les propositions de *Révélation magnétique*, qu'il traite de pures fantaisies, semblant enchanté d'avoir joué ce tour aux mystiques par un caprice ironique d'artiste et de conteur. En réalité, Poe ici se dupait lui-même; au reste, la lecture de ses critiques montre combien le sens critique lui manquait touchant les autres et soi, malgré son sens surprenant de la composition et son goût pour l'esthétique. L'état de mysticisme et la propension métaphysique étaient si instinctivement enracinés dans sa raison pure et formaient à ce point le fond de son intellectualité, que sa raison pratique ne voulait pas s'en apercevoir. Ce que le génie intérieur reconnaissait, le conteur, le polémiste, le passionné maladif le démentait. Ainsi s'élaboraient vraiment en Edgar Poe deux personnalités parallèles, la méditante et la souffrante, qui restèrent distinctes durant toute une vie, et ne s'aperçurent point l'une l'autre. Peu d'œuvres font prévoir une existence privée aussi dissemblable d'elles, on en demeure étonné. Et cependant une solidarité secrète unit cette œuvre et cette vie.

Les traits orageux, désordonnés, acerbes ou navrants de l'homme ne correspondent pas à la beauté indéfinissable et altière des écrits : les souffrances s'y unifient, s'y idéalisent, y deviennent, en des cadres opulents et singuliers, de pures angoisses cérébrales, et pourtant

tout cela ne pouvait être écrit que par cet homme, il fallait que cette vie payât cette beauté. L'agonie de madame Poe, la dureté de madame Osgood, la malheureuse passion pour madame Whitman devaient, transposées par cette âme dont l'état mystique fut l'inconscient ressort, créer Morella, Ligeia, Bérénice, et toutes les créatures diaphanes, au sourire parlant de la mort, qui se lèvent du milieu de cette œuvre ténébreuse comme du sein d'une crypte hantée : la vaine tentative de se faire entendre d'une patrie rétive à l'art et à la pensée, le pélerinage infructueux de cité en cité, l'horreur d'être captif dans un vaste pays indifférent devaient, travestis par une imagination dévouée à l'abstrait, créer ces exilés, ces errants, ces songeurs revenus de loin, l'homme des foules, Arthur Gordon Pym, l'échappé du maëlstrom, l'hôte de Roderick Usher, le rédacteur du manuscrit trouvé dans une bouteille, et tous ces voyageurs sombres et désespérés qui racontent les *Histoires extraordinaires :* l'hallucination alcoolique, la curiosité des mathématiques, devaient, alliées par cet esprit unissant en elles sa double nature, créer ces enquêtes sagaces sur le crime et le vol, ces psychologies de l'obscur qui inspirent *Marie Roget*, le *Scarabée d'or*, la *Lettre volée* ou le *Cœur révélateur;* le goût du luxe jamais satisfait, l'élégance native contrariée par la pauvreté devaient, s'épurant dans l'esthétique, créer le *Domaine d'Arnheim*, l'*Ile de la fée*, le *Cottage Landor*, l'appartement de *Ligeia*, le paysage oriental que rêve Auguste Bedloe, et les contrées splendidement irréelles des *Poèmes*. Enfin, naissant de toutes ces exaltations, la puissance d'idéalisme accumulée et fortifiée dans Poe par tous les déchirements de la vie matérielle, la propension croissante à s'évader par le rêve d'une vie qui n'offrait aucune beauté, l'obéissance secrète à la perversité supérieure devaient, clarifiées et

élevées à la contemplation philosophique, créer ces visions magnétiques, ces conceptions éperdues, ces fusions éclatantes de poésie, de métaphysique, d'amour de l'infini, d'extase cosmogonique qui illuminent *Silence, Conversation d'Eiros avec Charmion*, *Révélation magnétique*, *Puissance de la Parole*, et, pour couronnement, *Eureka*. Le tout fondu dans un saisissant amalgame de terreur, de blancheur, de lyrisme, de minutie, d'ironie, de foi, se pénétrant par une endosmose mystérieuse sous l'unification d'un style sonore et austère, et obéissant à cette grande loi de la transposition qui, en investissant celui qui l'observe de la faculté d'élever tous les faits de vie à l'idée générale, caractérise les intellectuels supérieurs et révèle l'homme de génie.

Ainsi, rien d'anecdotique ne restreint, si l'on en étudie sérieusement l'ensemble et le sens, la portée de cette œuvre où paraissent les plus singuliers de tous les récits, au point que le lecteur n'en aperçoive d'abord que les sujets et s'en émeuve seulement. Et dans cette pensée l'on peut dire que ces contes si clairs ont une signification seconde totalement cachée aux âmes sans avertissement. La clarté même, l'agrément d'art, la curiosité de détail contribués par l'écrivain dissuadent de supposer qu'au delà du récit l'imagination se puisse étendre : il semble bien que rien n'ait été laissé à compléter dans la compréhension de ces études serrées, nettes, composées avec un souci littéraire très strict, détruisant derrière lui tout vestige des moyens employés et présentant l'œuvre finie avec une sorte de coquetterie soigneuse et jalouse d'en céler la naissance. Baudelaire lui-même, malgré la perspicacité de sa vision, s'est laissé subjuguer par ce caractère qui répondait si bien à ses propres désirs, comme à ceux de Gautier, de Flaubert et de tous les hommes du second romantisme ; il a trop vu l'artiste

en Edgar Poe, l'idéologue lui a échappé presque entièrement. Peut-être sommes-nous présentement à une période où, fatigués de tous les récits, nous sommes plus portés à rechercher l'idéologie que les choses de l'imagination chez autrui : et je renoncerai à découvrir ailleurs la propension qui m'engage à mettre la littérature au second plan de cette étude. Mais il est véritable que la perfection de l'art ici suffit à créer l'admiration et excuse qu'on ne cherche pas plus loin. La réputation de Poe est, pour la généralité du public, notamment en Angleterre, où on ne semble pas le placer à son rang, celle d'un conteur fantastique extrêmement ingénieux, excellant à ménager ses effets et à faire goûter l'horreur ; la magnificence grave de son style n'est guère apparue, par pressentiment, qu'à quelques personnes, à travers la magistrale traduction de Baudelaire; la beauté de ses figures féminines ne saisit point, et il n'est jamais fait mention d'*Eureka*. Quant à ses principes de criminologie et de magnétisme, qui sont, pour l'époque, de véritables traits de lumière, on n'aperçoit point qu'ils se séparent des contes où ils sont modestement mêlés, on les y lit sans s'arrêter : et les poèmes, hormis deux ou trois, sont connus des seuls lettrés. Tel est l'état de cette gloire : tel, qu'elle ne semblerait point valable, si par la justice immanente du sort ne s'en élevait une sorte de brume confuse de beauté, une vapeur voilant ce nom, Edgar Poe, avertissant qu'un très grand homme est là qui ne désira pas seulement étonner ou faire peur, mais quelque chose de plus altier et de plus durable. Œuvre lucide à la façon de certaines gemmes, et inaltérable comme elles, à travers laquelle, par la translucidité même de la matière, s'entrevoient d'étranges irisations, des veines diffuses, de nuageuses formations — le cœur minéral et inconnu du joyau.

Il ne siéra point de consentir, cette fois encore, l'opinion générale, celle même de Baudelaire et des lettrés de son temps, en se bornant à admirer l'artiste et le narrateur des *Histoires extraordinaires* : ce n'en serait qu'envisager la face aisément visible. Dissimulé derrière sa propre clarté apparente, l'homme qui créa, lui aussi, « un frisson nouveau », a su le faire courir autour d'une mystérieuse et calme région de pensée ainsi défendue. C'est dans l'étude de cette région que nous trouverons l'explication de cette existence pensive qui paraît désorbitée, errante de la névrose à la métaphysique et de la terreur à l'ironie, alors qu'elle est une, cohérente et logique. Si Edgar Poe avait été simplement l'aristocrate, le styliste, l'esthéticien, le parfait homme de lettres en qui Baudelaire admira le reflet de ses propres goûts, en un mot l'Edgar Poe apparent, ce que l'écrivain américain, dans sa raison pratique, pensait de lui-même, — il ne serait point explicable de voir intervenir dans son œuvre, avec une lente et sûre insistance, des principes de métaphysique mystique si opposés au tragique immédiat des contes. L'Edgar Poe de raison pure ne coïnciderait pas avec l'autre; le visionnaire de la perversité, l'idéaliste d'*Eureka* ne s'accorderait point avec le polémiste frondeur qui railla les Swedenborgiens, Carlyle et Emerson, non point tant sur leurs opinions que sur l'objet même de leurs études, et qui fit du transcendantalisme un motif à ses brocards. Or, un principe mental relie pourtant ces deux personnages : le fatalisme dans les idées générales, la transposition dans les moyens d'expression, l'état contemplatif sous l'état dramatique, là est le véritable, l'entier Edgar Poe, bien au delà de la zone des terreurs, et c'est là qu'il nous faut essayer de l'atteindre.

La clarté de l'anecdote contenue sous chacune des *Histoires extraordinaires* est-elle trop vive pour permet-

tre une erreur d'interprétation quant à l'histoire elle-même ? Aucune n'est allégorique ni symbolique dans son sujet et ses épisodes, toutes présentent le relief et la composition d'un fait de la vie réelle, les plus mystérieuses mêmes se terminent toujours par une explication plausible. On n'y voit paraître aucune figure conventionnelle, nulle force inventée par le caprice exclusif du conteur. Edgar Poe, comme artiste, répugne à toute supposition gratuite, à toute affirmation inexpliquée : il s'élève contre le pur romanesque avec l'insistance qu'il met à détester le style embarrassé et « l'inspiration » admise comme élément littéraire. Novalis, qu'il n'aimait pas, a écrit ces deux phrases : « Il serait à souhaiter que nous eussions une fantatisque comme nous avons une logique... Les principes de la fantaisie ne seraient-ils pas ceux, opposés, de la logique ? » Ces deux assertions sont faites pour être signées par Edgar Poe. Loin de tirer les effets de son fantastique d'une déformation arbitraire de la vie réelle, il le fait naître au contraire d'une étude plus profonde, et plus directement appliquée, de cette vie réelle dont son intuition outrepasse les aspects connus. Son imagination consiste non pas à créer un monde chimérique éloigné du nôtre, mais à pénétrer notre monde et à en extraire l'étrangeté par les enquêtes psychologiques les plus imprévues. Quand nous avons lu un conte de Poe, nous n'avons pas oublie l'univers visible pour errer un instant au pays des songes ; nous avons tiré un nouveau motif de songe de la contemplation plus attentive de ce qu'il y a autour de nous. Nous avons en quelque sorte augmenté notre idéalisme par les procédés du matérialisme lui-même. C'est en quoi l'imagination d'Edgar Poe est tout à fait dissemblable de celle des conteurs légendaires ou fantasmagoriques, et ferait dire à ceux-ci qu'il manquait totalement d'imagination. La sienne est propre

aux occultistes, aux métaphysiciens et aux mystiques; par son contact instinctif avec les lois générales de l'univers, elle est l'action de la raison pure intervenant dans les constatations de la raison pratique. Par là même, elle est opposée à toute déformation du réel : si elle paraît démentir la vérité d'apparence, c'est pour lui substituer une vérité intérieure. Ce n'est pas en nous conviant à un assemblage de formes et de circonstances inusitées et purement fictives qu'Edgar Poe nous étonne, mais en nous révélant que le moindre fait quotidien, quand on sait le voir avec ses yeux, est incroyablement fécond en sujets de stupeur. Il ne nous emmène pas hors du monde, il nous prend par la main et nous y fait rentrer pour nous montrer des sources mystérieuses que nous ne connaissions pas. La maison où se passent presque toutes les *Histoires extraordinaires,* où elles pourraient aisément se passer, n'est point un palais bâti sur des nuages et gardé par des chimères ; c'est, juste assez ornée pour l'artiste pour revêtir un caractère mystérieux, une maison pourtant analogue à la nôtre. Mais autour d'elle circulent, comme les réseaux d'un grand fleuve, les ondes d'une vie magnétique que nous n'avions pas soupçonnée. Ce fantastique est d'essence psychique : ce mystère de nous-mêmes, Edgar Poe ne le suppose jamais *a priori*, pour lui nous l'engendrons. Aussi procède-t-il de la constatation simple à l'ordonnance de plus en plus compliquée des déductions jusqu'à nous faire toucher au fond de nous-mêmes d'inattendues conséquences.

Jamais le fait initial d'un récit de Poe ne comporte l'intérêt entier de ce récit, tout au rebours des conteurs fantastiques en général, qui donnent à admirer leur ingéniosité à combiner des épisodes bizarres. L'imagination de Poe procède du simple au profond et de l'ordi-

naire à l'inquiétant. C'est par là que ses effets sont inexplicables et inimitables. C'est par là aussi qu'elle semble si évidente qu'on ne lui cherche pas d'abord de sens secret. Une allégorie, même mauvaise, induit le lecteur à supposer ce que l'auteur y voulut sous-entendre; mais le départ si clair et si réel d'un conte de Poe ne laisse point penser qu'il y ait quelque chose sous le fait, sous l'anecdote. Tout y semble expliqué et envisagé en soi-même; les déductions psychologiques très soigneuses et très frappantes qui y paraissent ôtent au lecteur l'idée qu'il ait à chercher plus loin, et la précision de la langue, la sûreté de la composition achèvent de limiter apparemment l'histoire à elle-même. Tout cela cependant n'est que l'effet de l'art, tout cela ne fait que dissimuler davantage le point qui est l'essentiel dans l'esprit d'Edgar Poe, le point presque insaisissable où, de proposition simple en assertion vraisemblable, il entraîne l'esprit naïf du lecteur, hors du monde visible, lui ouvrant des portes successives toujours davantage dans les profondeurs de la terre jusqu'à le laisser brusquement en présence de contrées inconnues, aux tréfonds des puits intérieurs de l'âme, sans qu'il puisse comprendre à quel moment la route qui l'y conduisit cessa d'être naturelle.

Le signe de cette imagination, c'est son horreur de l'imprécis et de tout postulat, son amour de la vérité; seulement elle conçoit la vérité beaucoup plus complexe que celle qu'on admet, et dépassant infiniment le monde apparentiel. C'est l'imagination de l'idéologue; savant, philosophe ou poète, à ce degré où elle est portée, ces titres divers ne désignent que les applications d'un mode ou d'une méthode uniques. Et c'est ainsi qu'Edgar Poe a pu tourner instinctivement son imagination et ses moyens esthétiques versla science, tirer des mathématiques les

effets les plus étranges, et formuler quelques-uns des principes essentiels de la criminologie, de la télépathie et de l'aliénation mentale en conservant à ses contes un parfait caractère d'art qui a su tromper tout le monde, même Baudelaire, et qui a laissé croire que tout cela n'était que caprices d'artiste, rencontres heureuses au cours d'une magistrale série de fictions illustrant les diverses formes de la terreur ou de la singularité. L'homme de lettres a caché le penseur avec une savante coquetterie : au lieu de présenter sous une forme dissertante ses méditations, il les a introduites dans les histoires, qu'il s'est trouvé raconter assez admirablement pour donner à conclure qu'elles seules avaient suffi à solliciter l'effort de son génie. Mais les effets si puissants qui naissaient de ces histoires semblaient seulement en naître ; en réalité, ils émanaient, à travers leurs formes changeantes, d'un système secret. Ce système, Edgar Poe l'a poursuivi durant toute sa vie; il l'eût peut-être divulgué en un grand ouvrage succédant à sa cosmogonie d'*Eureka*, si le malheur écrasant sa trop brève existence ne l'en eût empêché. Il allait assurément vers ce vaste livre; en lui l'idéologue se dégageait de plus en plus de l'artiste littéraire, et nous ne devons voir en les théorèmes de ses contes que des travaux préparatoires à une œuvre plus étendue. Si ses opinions sur la littérature lui commandaient de n'écrire que des contes, ce n'était pas qu'il répugnât au livre. Il a expliqué nettement qu'à son avis toute composition fondée sur « l'impression à produire » doit-être courte, agir avec rapidité, pouvoir être envisagée en peu d'instants. Tout porte à croire qu'il ne limitait pas ici la puissance de l'écriture, mais qu'en adoptant pour ses propositions abstraites la forme du conte c'est-à-dire la traduction par l'impressionnabilité, il ne considérait les *Histoires extraordinaires* que comme les

prolégomènes d'un ouvrage définitif où il donnerait son explication des rapports de l'homme et du monde sensible. Il ne sacrifia pas à la pure littérature un volume entier, car on ne peut compter comme telles les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*; quelque admirables et poignantes qu'elles soient, elles ne sont cependant pas proportionnelles en importance morale à leur étendue vis-à-vis des autres œuvres de leur auteur. Il faut les ranger, comme le *Journal de Julius Rodman*, inachevé, comme le *Canard au ballon* ou *Hans Pfaall*, dans ces fantaisies de voyages propres à plaire au public américain, et que Poe faisait accepter des magazines plus aisément que ses œuvres à tendances abstraites. Il usa du dialogue philosophique. Beaucoup de ses contes commencent par une série de réflexions générales posant un problème et montrant clairement que le récit ne suit qu'à titre d'exemple. Le système secret de Poe se décèle ainsi dans presque toutes ses histoires, hormis celles qui sont simplement ironiques et qui portent, comme les récits de voyages, le caractère d'œuvres écrites pour les journaux. La négligence même de leur style les sépare des morceaux véritablement aimés de l'auteur; car il faut détruire la légende prétendant qu'Edgar Poe « écrivait mal » et gagne à être lu dans la traduction de Baudelaire. L'homme qui a signé les *Poèmes* et la majorité des *Contes* est un styliste de premier ordre. Le plus grand nombre se consacrent à des préoccupations mentales, illustrent les maladies de la personnalité. Tous, réunis, apparaissent comme les aspects fragmentaires d'une conception centrale. L'homme y est constamment en scène, toujours semblable, autobiographique, mû par des mobiles ramenés tous à un seul et même : la perversité intellectuelle. La femme aussi y montre sa figure individuelle, très particulière. Il n'y a dans tous les contes de Poe qu'un

seul homme et qu'une seule femme, tous ces contes ne sont que des chapîtres préparés, des mémoires d'une même existence perpétuellement attirée par le principe de l'Inconscient. Et cet homme ne serait qu'un ingénieux ordonnateur de circonstances émouvantes ou bizarres, désireux de frapper l'imagination du public? Admettons alors que le mystique ou le philosophe n'écrivent que dans ce pauvre désir; aucun n'a plus que celui-ci la volonté évidente de parler de l'âme sous les anecdotes qu'il développe. Disons-le: Edgar Poe n'est pas un conteur fantastique, ou, s'il l'est, il tend à un bien plus vaste résultat. La violence bizarre d'Hoffmann, l'exquisité rieuse d'Andersen, contiennent tout Andersen et tout Hoffmann; nous en jouissons, nous les saisissons, ils sont à eux-mêmes leur fin. Mais celui-ci, Edgar Poe, constamment par le moyen du fait réel accomplit le miracle des grands poètes : *il fait allusion*, perpétuellement aux puissances invisibles.

Si l'on entre rapidement dans une seconde lecture de cette série des *Histoires extraordinaires*, en n'ayant plus à en découvrir la fable et à en apprécier la tenue littéraire, en s'efforçant, frappé des réflexions qui précèdent, de trouver le lien de toutes ces aventures et derrière elles l'auteur — on apercevra un faisceau d'événements effrayants, déterminés par quelques lois et quelques inclinations: goût pour la méditation abstruse et solitaire, pour les demeures et les paysages anciens et mélancoliques, sensibilité affinée jusqu'à la névropathie, conception d'une existence à la fois luxueuse, secrète et triste, amour des voyages, des grands espaces, de tout ce qui revient de loin, tendance à l'hermétisme, intellectualité ne servant qu'à donner une figure logique aux passions, affectivité maladive, romanesque, s'imprégnant en ce qui concerne les femmes d'un respect chaste jusqu'au

mysticisme, tels sont les caractères des personnages de Poe, ou plutôt de son personnage, car tous se condensent en un seul qui, presque toujours, parle au mode personnel. A ces penchants correspondent, pour créer le tragique, des coïncidences de la fatalité ; propension à l'hallucination, deuil, remords, maladie de l'infini. Mais toutes ces coïncidences se ramènent, comme tous les types, à un seul, à une cause effective : ces meurtres, ces apparitions spectrales, ces affolantes énigmes se résolvent dans la perversité. Cette réduction à l'unité de personnage et à l'unité de mobile est si obstinément poursuivie par la volonté cachée du conteur, que les effets passent au second plan de l'intérêt. On sera évidemment terrifié ou horripilé par l'arrachement des dents de Bérénice, le bruit croissant du cœur révélateur, la goutte de poison tombant des mains de lady Ligeia dans la coupe de sa rivale, le bruit des portes d'airain heurtées sous terre par Madeline Usher relevée de la tombe, l'œil sanglant du Chat noir, le croissant d'acier du Pendule dans le puits, la poignée de poils arrachée au singe de la rue Morgue, ou la voix de M. Valdemar. On éprouvera de tout cela le frisson d'une intense, d'une prodigieuse révélation de l'horreur. Et cependant, ce ne sont que des signes, que des phénomènes, que des conséquences d'un principe — et tout esprit intuitif ne pourra pas s'empêcher de songer que l'effrayant de toutes ces histoires est, au delà d'elles, dans le principe qui les détermine. Si saisissante que soit une catastrophe, on l'oublie : l'humanité ne s'arrêtera pas devant son ombre. Mais la loi qui l'engendra et pourra la reproduire, voilà ce qui, de la catastrophe, demeure essentiel. Ainsi, au delà de la zone des terreurs, nous entrons dans une raison pure où toutes les causes sont placées les unes auprès des autres, où la nature ne montre ni

notions de bien et de mal, ni préférences morales, mais uniquement des rapports de cause à effet, et nous ne sommes plus touchés par le drame, mais par ce qui est sous lui. Nous ne pouvons plus considérer comme ayant leur fin en eux-mêmes les détails extérieurs qui nous avaient épouvantés ; ils n'ont servi qu'à nous conduire à la méditation. Si nous les prenions en eux-mêmes, il nous serait impossible, au bout de peu de temps, de les considérer avec moins de froideur que le meurtre d'Agamemnon ou la peste de Londres. Le tragique quotidien, dans le plus petit fait, nous toucherait davantage. D'où vient donc que, plus nous relisons Edgar Poe, plus nous observons que, bien que la teneur du récit nous soit connue d'avance, le sentiment d'indéfinissable effroi nous ressaisit comme à la première lecture ? D'où vient ce renouvellement d'émotion ? Évidemment moins du sujet lui-même ou de l'habileté de la composition, dont le prestige de nouveauté ne dépend plus, que du sentiment de la loi abstraite que le conteur a su saisir, et qui, elle, est permanente. Les aventures les plus terribles finissent par ne nous paraître que des épouvantails d'enfants à côté de la sensation d'une présence de l'inconnaissable ; et une émotion de ce genre efface toutes les autres. C'est à elle que Poe s'est adressé dans tous ces écrits. C'est d'elle qu'il est hanté, c'est d'elle, dont le pressentiment et le fardeau lui faisaient oublier tous ses maux matériels, c'est d'elle seule qu'il voulut démêler le mystère, elle qui usa sa vie et lui valut sa gloire. Véritable idéologue, par toutes les forces de son art, de son esthétique, de son individualisme, il revint à l'expression de cette unique fatalité. Il n'y a pas de personnalité de penseur plus une que celle de cet homme dont la vie semble désordonnée et le génie capricieux.

On comprend maintenant pourquoi, au début de cette

étude, j'ai avancé que Poe était tout différent de ce que Baudelaire et le public s'en figurèrent; qu'il fut un esprit mystique et non critique; que sa raison pure était inversement proportionnelle à sa raison pratique; que la solidarité du génie et du malheur le constitua tout entier; que l'art lui fut non point un but, mais un moyen temporaire de son idéalisme; qu'on doit avant tout le considérer comme un philosophe. Je n'ignore pas que ces propositions étonneront. Le moindre sujet de surprise ne sera pas de me voir mettre au second plan, presque avec indifférence, cette expression de la terreur si admirable qu'elle suffit à légitimer sa gloire aux yeux du lecteur. Mais en vérité, tout, dans cette œuvre si mal envisagée, concorde à révéler un esprit métaphysique; et Poe n'a pas laissé de le certifier. Il y a dans les *Marginalia* un fragment que la longueur m'empêche de transcrire, où il définit sa faculté de retenir ses rêves avec une puissance que les plus étranges perceptions de Plotin ou de Swedenborg n'ont pas outrepassée. Les réflexions du début du *Double assassinat dans la rue Morgue* sur l'analyse et l'imagination, les prolégomènes du *Démon de la Perversité* et de *Bérénice* constituent une psycho-physiologie absolument nouvelle à l'époque où elle fut formulée. La *Révélation magnétique*, la *Puissance de la parole*, le *Colloque entre Monos et Una* sont des témoignages d'un transcendantalisme pur. Mais cette phrase ne suffit-elle pas? Elle est si admirable, si nette, qu'elle pourrait être la formule et l'épigraphe d'une histoire des métaphysiques comparées :

« Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement ainsi, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle-même. »

Il n'existe pas de *credo* plus saisissant, et ce n'est ni celui d'un littérateur, ni celui d'un conteur fantastique

Pour étudier en détail la métaphysique d'Edgar Poe, tant dans *Eureka* que dans les pensées secrètes des *Histoires extraordinaires*, il faudrait un livre, et j'estimerais déjà d'un haut prix d'avoir pu rendre digne d'étude l'hypothèse précédemment avancée : d'avoir donné à penser qu'Edgar Poe eut l'imagination, l'unité de conception, l'habitude d'esprit qui caractérisent l'idéologue, alors qu'on n'a jamais consenti à voir en lui qu'un homme de lettres. Il faudrait également un livre pour définir cette perversité intellectuelle qui fit le fond de son mysticisme et de sa vie. Il est inutile de faire remarquer que ce terme de perversité se dépouille ici de toute idée péjorative, et exprime simplement l'action magnétique des lois cosmiques s'opposant, chez l'être supérieur, à l'action des lois de l'instinct : une dépersonnalisation raisonnée. Insister sur le développement de ce principe entraînerait à des considérations trop abstraites pour ceux qui ne sont pas familiarisés avec ces questions, alors que les autres m'ont déjà compris : au surplus, la lecture d'Edgar Poe, faite soigneusement dans cette recherche, l'emporte sur tout commentaire. Il sied mieux de dire quelques mots de la psychologie de notre auteur : au demeurant, elle ne se sépare guère de sa métaphysique. L'attirance de l'infini, qui était à ses yeux le mobile de toutes les actions non conformes à la vie ordinaire, est *le seul sujet* de ses contes. Il s'est appliqué à n'en montrer dans ses personnages que des résultats nocifs, crimes, morts malheureuses, hallucinations, comme s'il

eût voulu rendre plus compréhensible l'idée de la perversité en lui gardant, dans l'esprit du lecteur, son acception mauvaise, ou y transporter le malheur de sa propre vie à la fois exaltée et ruinée par le vertige de l'absolu: mais Poe n'était pourtant point pessimiste. Il était aussi foncièrement incapable de pessimisme que tout idéaliste pur.

Son étude essentielle, où il a vraiment posé les fondements de toute une conception contemporaine, ce sont les maladies de la personnalité. Il en laisse une série d'illustrations éclatantes et terribles. Que ce soit la perversité de l'aveu contre l'intérêt, (le *Démon de la perversité*), du dédoublement psychique (*William Wilson*), de la spécialisation de l'amour (*Bérénice*, *le Portrait oval*), de l'évidence (la *Lettre volée*), de la synchronie (*Ligeia*, *Morella*, les *Souvenirs de M. Auguste Bedloe*), toujours un principe mystérieux, un dissolvant venu d'au delà de l'univers visible désagrège les êtres qu'il présente et les ruine dans leur cérébralité en l'armant contre elle-même: image obsédante de la propre existence d'Edgar Poe! Aucune œuvre ne s'élève avec plus de force contre les dangers de l'intelligence, et nulle ne se consacre avec plus de sollicitude à la peinture de l'intellectualité raffinée. Elle s'y voue avec la sombre résolution d'une âme qui n'attend rien du bonheur ordinaire, et se délecte de jouissances mentales au-dessus de la misère du corps: « Le malheur est divers. Dominant le vaste horizon comme l'arc-en-ciel, ses couleurs sont aussi variées, aussi distinctes, et toutefois aussi intimement fondues. Dominant le vaste horizon comme l'arc-en-ciel ! Comment d'un exemple de beauté ai-je pu tirer un type de laideur? du signe d'alliance et de paix une similitude de la douleur ? Mais, comme, en éthique, le mal est la conséquence du bien, de même, dans la réa-

lité, c'est de la joie qu'est né le chagrin... » Ainsi s'exprime l'amant de Bérénice, et, avec une gravité triste, il ajoute : « Dans l'étrange anomalie de mon existence, les sentiments ne me sont jamais venus du cœur, et mes passions sont toujours venues de l'esprit. Bérénice ne m'apparut pas comme un être de la terre, mais comme l'abstraction d'un tel être; non comme une chose à admirer, mais à analyser; non comme un objet d'amour, mais comme le thème d'une méditation aussi abstruse qu'irrégulière. » Ainsi, au delà des satisfactions habituellement convoitées, l'homme présenté par Edgar Poe recherche une pure contemplation, se sent nativement disposé à ne demander qu'aux songes le repos de ses désirs. Toutes les manifestations de sa psychologie ne tendent qu'à l'état d'extase, pour lui seul il les met en œuvre. C'est pour l'atteindre que tous ces êtres, pseudonymes d'un seul, ferment derrière eux la porte de la vie courante, s'enferment dans la maison Usher, tuent le vieillard au cœur révélateur, errent avec l'homme des foules, se délivrent par l'aveu, ou se jettent dans les aventures lointaines, affrontent les mers, les maëlstroms, les abîmes du pôle L'homme de Poe, sous tous ces symboles, est à la vie un perpétuel étranger. S'il se repose parmi les êtres, c'est au fond des plus obscures maisons des faubourgs les plus cachés, dans les ombres, courbé sur des cryptogrammes, entouré de cornues et des tomes d'une science bizarre, déchiffrant avec une sagacité maligne les cas les plus singuliers de crime ou de hantise, cherchant sous le pavé des places autant de mystère et de signes de l'infini que dans les paysages de la terre extrême. L'homme de Poe est l'intellectuel absolu; il n'y pas, autour de lui, trace d'un bonheur ordinaire, ni famille, ni enfants. Cette haute figure solitaire se penche sur ces choses sans y participer . elle s'y intéresse pour y trouver ce que

personne n'y cherche, d'abord des concordances avec l'infini. Elle se réfugie, au delà des terreurs et des pitiés, dans la région blanche et neutre de l'idéologie. L'homme de Poe raconte ses crimes ou les calamités qu'il a vues avec une sorte de calme précis, une attention violente et méthodique, le sentiment d'un chirurgien sur un malade; on devine qu'il est absorbé par les lois des faits et non point par eux. Son royaume n'est pas de ce monde. Il n'est pas pessimiste, il est désintéressé personnellement de ce qui s'offre au contentement des foules, il est hypnotisé par *ce qui est profond.*

L'état affectif qu'il montre ainsi en présence du meurtre, de la tempête, du deuil, il le montre dans ses rapports avec la femme. Edgar Poe la fait paraître souvent aux côtés de ce solitaire. Mais elle ne ressemble à aucune autre : Ligeia, Morella, Bérénice, lady Madeline, Rowena, Eleonora, ne sont point des figures de pur rêve comme Béatrice Portinari. Elles sont décrites avec un réalisme minutieux dans leur beauté; et cependant, quoique nous sachions la forme de leurs bouches, la langueur de leurs corps, la souplesse de leurs cheveux, elles nous apparaissent protégées par un idéalisme taciturne. Dans les expressions d'amour souvent passionnées qui leur sont adressées, aucune ne concerne la chair. Ce sont des visions figées, on sent qu'elles n'appartiennent nullement à la terre. Elles se tiennent dans les limbes d'une lumière diffuse, on ne sait où commence leur matérialité, on s'étonne qu'elles projettent une ombre. L'attachement que leur témoigne leur singulier amant est encore, à travers leur pâle noblesse, une dévotion au profond, toujours poursuivi, entrevu dans ces regards et cette beauté, jamais atteint. Pas plus en elles qu'en les cadavres, il ne veut constater la réalité convenue. Et dans son existence matérielle Poe fut ainsi à

l'égard de Virginia Clemm sa femme, à l'égard d'Hélène Whitman, à l'égard de toutes les femmes vers qui son génie revint sans cesse avec une obstination que ne guidait pas la sensualité, mais une curiosité obscure, l'espoir que peut-être leurs formes seraient un signe plus parfait de l'invisible. Il semble avoir eu la croyance que la femme produit en circulation de sensibilité autant que l'homme en associations d'idées, et qu'elle est ainsi un régulateur de forces, un point neutre où s'équilibrent les énergies de la race, un passage essentiel vers l'idée pure. C'est la croyance de certains mystiques médianimistes; elle engage, après d'autres preuves, à ranger Poe dans cette catégorie d'esprits. La galerie de ses héroïnes est hors de comparaison avec les figures simplement poétisées qu'on rencontre chez d'autres écrivains; elles sont les révélatrices d'une patrie imaginative, de l'éternelle « région du feu sans mélange » où les mystagogues anciens font naître les daimones, où Plotin crée son ciel et Swedenborg ses limbes, en dehors de toute religion. Je ne vois guère que Rossetti, dans ce siècle, qui a su puiser dans son dévorant lyrisme assez de ferveur pour réaliser une transposition de la femme aussi parfaitement métaphysique.

La qualité particulière du mystérieux dans l'œuvre de Poe tient tout entière à cette allusion constante au monde mental, à cet abandon insensible des circonstances passagères dérivant dans leurs modèles éternels, à ce retour irrésistible aux *figures primordiales* supposées par Flaubert *dont les corps ne sont que les images*, à cette réduction du tragique humain à l'unité, fondue elle-même dans la lumière égale des causes premières. Le don de ce génie effrayant a été de rendre indiscernable la limite de cet évanouissement dans le rêve; nul, plus que lui, n'a su envelopper ses figures et l'univers téné-

breux qu'elles peuplent d'une atmosphère dont la composition nous échappe, et qui baigne les grandes traditions de l'art idéologique. C'est elle qui emplit de sérénité ironique et triste les yeux et les sourires du Vinci, elle qui dérobe les fantômes dont Schumann agite la danse ondoyante et fiévreuse. Rien n'est plus déconcertant que ce mystérieux qui s'élève progressivement des circonstances vraisemblables, sans qu'il soit fait appel à aucun fantastique direct. Ce n'est plus ce clair-obscur livide des eaux-fortes de Goya, cet orage verdâtre et sulfureux des ciels de Delacroix que Baudelaire comparait à notre auteur; ces clartés sont encore réelles, il y passe encore des formes crispées et caricaturales, auxquelles s'adapteraient seuls certains personnages de Poe, secondaires. C'est, atteinte par et à travers la vérité, une autre vérité que nous ne connaissons que dans notre âme. La chambre de William Wilson, la maison Usher, l'appartement de Ligeia sont à peu près comme nos maisons et nos chambres, et cependant la lueur qui les éclaire, mordorée, tragique, n'est pas la lueur du jour ou des lampes, c'est l'âme des êtres transparaissant à travers leurs corps, comme à travers la chair des figures de Vinci et les rythmes des immortelles mélodies de Schumann s'élaborent d'inconnaissables révélations magnétiques. Qu'il use de la prose ou du vers, Edgar Poe conserve cette suprématie de l'idéalisme; l'emportement des strophes d'*Ulalume*, de la *Dormeuse*, d'*Annabel Lee*, des *Cloches sous la mer*, ne fait qu'ajouter une sonorité verbale plus insistante à ces ondes d'énergie vaporeuse — car il n'y a pas d'autre expression possible — qui se propagent d'un bout à l'autre du poème en s'accroissant de leur propre gravité.

Lyrique, méditatif, psychologue fataliste, esthéticien, Edgar Poe apparaît comme l'un des créateurs de rêve

les plus capables de volonté, d'unité, les plus appuyés sur une conception originale et précise du physique et du moral. Rien, ni la malechance de sa vie bouleversée, ni ses prédispositions à la névrose, ni l'alcoolisme intervenu à la fin de sa carrière, ni sa confiance exagérée, ni son humeur fantasque, alternant l'activité excessive et l'abandon prématuré, — rien n'a pu empêcher que de toutes ces causes de trouble ne résultât la compensation d'un calme intérieur, d'une ordonnance cérébrale parfaite. C'était un grand poète et un grand esprit; il fut assurément organisé plus que tout autre pour ressentir les plus minutieux tressaillements de la douleur, et cette douleur lui donna le détachement de la vie nécessaire à clarifier ses méditations et à lui faire toucher le fond des choses, ces grandes lois immodifiables de la fatalité qui sont la climatologie et la météorologie spirituelles. On pourrait entreprendre un classement de ses œuvres, mettre à part les fantaisies ironiques, les voyages extraordinaires, les contes sur le médianimisme, les enquêtes de psychologie criminelle, les dialogues cosmogoniques. A travers ces cinq divisions on retrouverait la même croyance à la perversité, principe de tout mouvement psychique, la même métaphysique de la douleur. L'unité de toutes ces histoires est saisissante. En même temps, on pourrait extraire de cette œuvre un cahier de pensées qui suffirait à déconcerter pour toujours les personnes qui n'ont su gré à Poe que de la curieuse horreur de ses récits. « En somme, dit-il au début de *Double assassinat dans la rue Morgue*, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative, et que l'homme vraiment imaginatif n'est jamais autre chose qu'un analyste. » Cette proposition, nous renseignant avec netteté sur ce que Poe pensait du ressort secret de ses ouvrages, peut être l'épigraphe de sa vie

d'écrivain. Les déductions du conte que je viens de rappeler, de la *Lettre volée* et du *Mystère de Marie Roget* demeureront des modèles immortels de ce que le mécanisme d'une imagination régie par l'analyse peut combiner de plus surprenant. Le prélude du *Démon de la perversité*, l'essence des sensations exprimées dans *Ligeia* et la *Révélation magnétique*, la définition du *double* de William Wilson, formulent sur la criminologie, l'irresponsabilité, la télépathie et l'interpénétration, des remarques qui devancent les récentes vérités admises par les psycho-physiologistes. Et cet homme, qui s'est toujours défendu de donner à ses récits aucune signification morale, a semé dans son œuvre une série de réflexions douloureuses et hautaines qui ont leur valeur éthique. C'est que Poe était véritablement un poète, c'est-à-dire nullement un ciseleur de vers (encore qu'il ne soit inférieur à personne pour toute la préparation technique d'une œuvre d'art), — mais un esprit ouvert aux idées générales, un poète selon l'antique conception, un assembleur d'énergies cérébrales, indistinctement appliquées à l'abstraction ou à la plastique, concevant les diverses branches de la connaissance comme réductibles à une seule méthode : et pour lui cette méthode était intelligible, non au degré des connaissances expérimentales, mais au degré d'élévation de l'âme. Pour lui la contemplation ne fut pas un moyen d'étude, mais un état constitutif. « J'offre ce livre, dit-il en tête d'*Eureka*, à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités. » Il n'a eu qu'à obéir à ses rêves pour être mis à même de parler avec sagesse de problèmes fort dissemblables. Si ce poète lyrique a su s'identifier les principes des mathématiques transcendantes, de la criminologie, du magnétisme, il a su avec une aisance pareille écrire le surprenant *Essai sur le principe de toute*

poésie, débrouiller le mécanisme de l'automate de Maëlzel, et formuler dans le *Cottage Landor* et *la Philosophie de l'ameublement* une esthétique décorative très particulière : le tout résultant du jeu libre d'un esprit constamment élevé au-dessus de la vie et procédant de l'analyse à la synthèse.

Enfin, ce rêveur, ce fervent de l'idée pure, fut un peintre d'une intensité extraordinaire. J'ai assez volontairement écarté l'appréciation de son art pour ne songer qu'à mettre en lumière, dans cette étude ne pouvant tout comporter, ce qu'on aperçoit trop rarement dans Edgar Poe; mais il est impossible de ne point dire et redire après d'autres la puissance de sa vision et la beauté des cadres qui entourent ses peintures ombreuses. Les paysages d'*Arthur Gordon Pym*, du *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, de la *Maison Usher*, de *Silence*, du *Domaine d'Arnheim*, du *Maëlstrom*, de l'*Ile de la fée*, de la fin du monde dans *Colloque entre Monos* et *Una*, les portraits de *Ligeia*, de l'*Homme des foules*, de Roderick Usher, d'Auguste Dupin, sont de magnifiques et pénétrants témoignages d'un art exacerbé par une faculté d'attention comme en ont possédé peu d'hommes. James Whistler seul, depuis Edgar Poe, dont il est d'ailleurs l'héritier intellectuel et le seul compatriote d'âme, a su peindre des effigies humaines aussi noblement et subtilement mystérieuses et nous donner, quand apparaissaient en nos salons hâtifs ses œuvres déjà rehaussées du recueillement des musées, l'impression des harmonies luxueuses et éteintes. Quant aux marines tumultueuses, aux parcs, aux plaines de neige, aux gouffres, aux mornes étangs, aux appartements où s'élève la voix profonde de l'errant des *Histoires extraordinaires*, leur composition demeure énigmatique, tant elle se mélange de qualités picturales et de suggestions purement litté-

raires. Leur présentation est précise, et cependant un dessin ne les suivrait pas : il en a été fait des essais plus ou moins intéressants, demeurés infructueux. On ne pourrait guère leur confronter que les étranges rêveries dessinées de Blake ou d'Odilon Redon, si celles-ci n'oubliaient la précision en recherchant le fantastique, par une impuissance naturelle de la peinture. Là encore le réel et l'irréel se fondent dans l'œuvre de Poe sans qu'il soit possible d'en discerner le point de fusion : la transposition et l'allusion, permises à la littérature, lui sont des moyens infiniment vastes. Les fenêtres « pareilles à des yeux sans pensée » de la maison Usher, la silhouette gigantesque de l'Homme du pôle levée sur la mer des brumes, le vaisseau fantôme rencontré par Pym, le mur tournoyant du Maëlstrom où miroite la lune, imposeront immortellement leurs mirages à notre esprit sans que nos sens puissent les saisir. Derrière lui, Poe a effacé toutes traces de ses procédés, mais il a surtout enseveli avec lui-même sa faculté d'assimilation de l'invisible.

Il restera l'une des plus hautaines et des plus chères figures de l'art aristocratique et profond, de celui qui répudie les bénéfices de l'opinion et ne se déjuge jamais. « Pour moi, dit-il quelque part, la poésie n'a pas été la distraction brillante et apprêtée de quelques heures vaines, mais une passion : et il ne faut toucher à ses passions qu'avec le plus grand ménagement. Elles ne doivent pas, elles ne peuvent pas être suscitées à volonté, dans l'espoir des pauvres encouragements, des dédommagements plus pauvres encore de l'humanité. » Il garda dans sa vie la fierté de cette déclaration. Doué autant que tout autre des ressources les plus désirables du style, de la composition, du raffinement littéraire et des prestiges du talent, il ne s'arrêta pas à mettre ses fins

en ces moyens qui eussent suffi à édifier bien des renommées. Il fut jusqu'au dernier jour, au milieu d'un pays affolé d'utilitarisme, le gardien obstiné, digne, strict et ardent tout ensemble, d'une tradition intellectuelle dont sa patrie ne lui donnait pas d'exemple, et qu'il avait retrouvée seul dans l'hérédité secrètement internationale des hommes de génie. Il souffrit tout ce qu'un homme peut souffrir au monde et ne fit qu'en grandir; ses imperfections d'homme ne firent tort qu'à lui-même et à son corps, car il sut garder la dignité de sa carrière et l'intégrité de sa pensée.

Nous lui restons redevables d'un des cycles de visions les plus imprévues qui aient paru dans le monde. Par la constante présence des idées et des émotions générales, par la vérité supérieure, son œuvre reste hors d'atteinte de la caducité; les rares détails qui la datent s'effacent sans en rien altérer d'essentiel. Il n'a point tracé de caractère, et ses héros sont figuratifs; mais tous révèlent un caractère, qui est le sien propre, et celui-là ne périra pas. Il est, pour nous tous, un saisissant moderne, ayant le premier conçu l'application à l'art des méthodes expérimentales et l'adjonction des éléments scientifiques. Son œuvre demeure intacte, close, évidente et énigmatique. Il est tout un ordre de sentiments et de presciences que nous n'exprimions pas avant qu'il vînt : on ne peut dire davantage des plus grands. Il n'est d'ailleurs pas encore pleinement découvert : incompris durant sa malheureuse vie, jugé superficiellement quelque temps après, glorifié au rebours de ses mérites véritablement profonds, il est plutôt un précurseur pour nous qu'un prédécesseur; plus on s'avancera sur certaines routes, plus on sera étonné d'apercevoir la prodigieuse quantité d'hypothèses émises par Edgar Poe. J'ai essayé d'en faire ressortir quelques-unes; il y faudrait une voix plus

autorisée. J'espère cependant en avoir dit assez pour qu'on ne s'étonne plus de me voir écarter l'éloge facile de l'homme de lettres, contester absolument le caractère de satanisme et de décadence accolé, élogieusement ou non, à son art jailli des sources les plus salubres de sa sensibilité, et ne retenir pour lui qu'un titre, le plus beau et le plus significatif de ceux auxquels puisse prétendre une mémoire : celui de penseur. L'être qui n'est plus que poussière au cimetière de Baltimore commence de se révéler maintenant « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ».

FLAUBERT CHRETIEN ET LYRIQUE

Je connais une lithographie ancienne et belle, où l'on voit un homme primitif, à la carrure fruste et trapue, à la face confuse et méditante, qui marche dans un paysage désolé. Son bras, au-dessus du front courbé, se plie à demi pour saisir aux naseaux et attirer jusqu'à lui la tête osseuse et noire d'un gigantesque cheval, hôte triste et familier des pâtis de l'époque préhistorique, monstre camus semblant fossile, tant il y a de roideur et de minéralité dans le dessin et la consistance de ses membres. La bête piétine et penche avec gaucherie sur le poing de son étrange meneur un col musclé qui voudrait se dresser vers le ciel; deux ailerons, deux moignons sans plumage naissent de son encolure et s'agitent misérablement. L'homme et l'animal ainsi, las et bizarres, l'un traînant ses jambes pesantes et balançant sa tête massive, l'autre voletant et sautillant, vont parmi des champs de pierres où se hérissent de maussades rochers sur un

ciel neutre. L'ombre de l'énorme cheval couche sur les cailloutis pointus un spectre chancelant et déformé. Et il y a par terre des plumes rompues et une tresse de lauriers. Et il est écrit au dos de cette singulière lithographie, au crayon : « Qui retient Pégase marche difficilement. » Et il n'y a pas de signature.

Pourquoi, lorsque revient devant mes yeux ou à mon oreille le nom de Gustave Flaubert, revois-je toujours le pluvieux quai de la ville étrangère où, d'une main hésitante parmi le fatras d'un carton, exposé au vitrage usé d'un vendeur de choses vieilles, bijoux, armes, poteries et bouquins, je fis sortir au jour cette lithographie jaune, chiffonnée, mal respectée par le temps, indifférente au caprice des flâneurs? Il m'a toujours paru que Gustave Flaubert et cette estampe avaient des rapports étroits, et, pour mieux dire, que l'âme de l'écrivain et l'ébauche de rêve confiée à cette pauvre feuille coïncidaient exactement. Au point que je ne conçois pas d'illustration plus significative à l'œuvre éclatante et célèbre que ce crayonnage ignoré, et que la devise écrite au verso du papier de Hollande élimé est pour moi l'épigraphe lapidaire des œuvres et de la vie du travailleur génial qui signa *Madame Bovary*. Je n'ai retrouvé que devant certaines maquettes d'Auguste Rodin une intuition aussi vive de l'effort surhumain qu'il faut pour « retenir Pégase ». Et la stature disproportionnée du grand monstre morne et de son noir gardien hantera toujours mes réflexions devant Flaubert, Baudelaire, Poe ou Rodin, devant tous ceux qui se restreignent et se concentrent.

De Gustave Flaubert, je n'apporte point au lecteur la prétention de dire quelque détail inconnu, certes, puisque le temps, et les soins de maints commentateurs attentifs, se chargèrent d'éclairer cette existence et

cette œuvre. On sait aujourd'hui à quel degré et dans quel esprit l'honneur de la prose française s'enrichit par un homme qui lui sacrifia tout lui-même. Il semble cependant que le privilège des grandes âmes soit de ne se dépouiller jamais totalement d'un mystère qui les environne, et les plus lumineuses s'en enveloppent comme les autres; on y découvrira chaque jour quelque trait nouveau. L'enquête biographique et critique la plus sagace n'atteint point le tréfonds des âmes supérieures, elles auront quelque chose à dévoiler lorsqu'on pensera en avoir tout dit. La vie, l'œuvre même, sont des sujets à épuiser; il demeure derrière elles une source intarissable, qui est la personnalité d'où elles sortirent et c'est de la personnalité de Flaubert que j'espère ici parler sans redites.

Que n'en écrivit-on! Peu de gloires s'édifièrent plus gravement, accrues de jour en jour par l'évidence, mises à l'abri des bénéfices et des inconvénients de l'enthousiasme, écartées de la mode; leur progrès lent et sûr les défend des retours injustes, les sauve du caprice des foules. C'est une gratitude constamment grandie, un respect constamment fortifié par leur étude, qui leur viennent, s'attachent à elles, et ne les quittent plus. Elles naissent comme le soleil, d'un mouvement naturel, émergent, montent et sont visibles en plein ciel sans que nul songe à protester. Ainsi la gloire de Gustave Flaubert semble désormais hors d'âge dans les lettres françaises. On a peint l'homme, on a commenté les livres, on sait tout ce qu'on peut savoir des détails; mais des points restent mystérieux, la synthèse même de cet effort est encore à établir. Et disons-le : il semble que Flaubert lui-même ait voulu la dissimuler. Son horreur significative des explications, son effacement systématique de la personnalité créatrice ont tout fait pour laisser au

public futur le soin de rassembler les liens secrets de ce surprenant cycle de livres. De ces liens il ne parla jamais. On les a peu recherchés. On trouvera dans la critique française un grand nombre de morceaux excellents sur chacun des romans de Flaubert; on n'y trouvera presque rien sur la conception qui les assemble. Elle accepte avec tranquillité la beauté psychologique et réaliste de *Madame Bovary*, de *l'Education sentimentale*, du *Cœur simple*, de *Bouvard et Pécuchet*, et, d'autre part, la beauté lyrique et philosophique de *Salammbô*, d'*Hérodias*, de *Saint-Julien* et de *la Tentation de Saint-Antoine;* mais elle ne paraît pas même réussir un parallèle entre ces deux séries. L'éloge principal porte sur la diversité de puissance de l'écrivain. Observez qu'un des étonnements de la critique a toujours été qu'un homme pût « traiter si bien deux genres si différents ». Or, il n'y a pas de genres, on ne traite rien, en art supérieur : tout procède d'un accord de la sensibilité et du raisonnement, et le premier trait du génie est l'unité. Même les génies les plus étranges, les plus tumultueux, les plus désordonnés ont obéi à une unité; et celle de Flaubert est une des plus saisissantes. Mais on croirait qu'en proclamant la nécessité, pour l'écrivain, de rester anonyme et invisible derrière son œuvre, il a été trop bien écouté, et l'ironie du sort fait qu'on a fini par ne plus l'apercevoir lui-même. La critique a su trouver les hommages les plus déférents pour cette « dualité » de nature qui autorisait deux séries d'œuvres aussi dissemblables, et elle a fait de ceci le plus pur titre de gloire de Gustave Flaubert, le signe le plus notoire de la richesse de son tempérament. C'est cependant le desservir et l'amoindrir — et tout l'objet de cette étude sera de retrouver l'unité ainsi négligée, de montrer en Flaubert, derrière le styliste, le réaliste et le psychologue, un idéaliste chrétien et un

poète lyrique, l'un conscient, et l'autre combattu par soi-même.

*
**

Un romancier philosophique conscient, ai-je dit. Et en effet, en parlant de l'unité intellectuelle des livres de Gustave Flaubert, j'espérerai ramener à une seule idée — la plus grande du roman de ce siècle — cette double ordonnance, antique et moderne, de récits éclatants et graves, qui nous valut tant de dissertations ingénieuses et de « parallèles » compliqués. Encore ceux-ci s'avouèrent-ils toujours impuissants. « Nous ne pouvons pas comprendre, disent en résumé les critiques, comment un homme qui a écrit *Madame Bovary* peut écrire *La Tentation* de *Saint-Antoine*; il faut pour cela une souplesse de talent incroyable, une virtuosité hors nature. » Et ils s'en émerveillent, sans se demander si, précisément, la cause même de leur étonnement n'est point une erreur secrète. Leurs éloges portent sur la beauté du style, comme s'il suffisait à expliquer l'immense écart de pensée qu'ils imaginent. En réalité, il n'y a pas d'écart de pensée — il y en a une seule, et Flaubert n'a pas eu à se donner le mal inouï de raccorder par la magnificence du langage deux conceptions isolées. Il n'y a pas deux Flaubert, mais un seul. Il n'est ni souple ni virtuose, il ne se joue pas à plaisir des difficultés, qui lui coûtèrent un travail farouche, il ne passe point d'un « genre » à l'autre pour exercer les diverses ressources de son art. Il est simple, massif, obstiné, très-synthétique; il développe une seule idée durant toute son existence littéraire, et ses romans anciens ou modernes n'en sont que des faces diverses. Il ne se propose pas de décrire tour à

tour le décor et l'âme de Salammbô, d'Emma, de Madame Arnoux, ou de madame Bordin, et d'y assortir un jeu d'épithètes ; il se propose le développement d'une pensée abstraite, qui est *la déchéance morale des temps modernes.*

Cette pensée apparie étroitement Flaubert à quelques esprits de son époque, à Villiers de l'Isle-Adam, à Baudelaire, à Poe; elle l'éloigne tout à fait des Goncourt, d'Emile Zola et d'Alphonse Daudet, ses camarades apparents. C'était, chez Villiers de l'Isle-Adam, un dédain de grand seigneur catholique, chez Baudelaire un dégoût d'aristocrate froissé, chez Edgar Poe, la douleur d'une âme extrêmement mystérieuse habitant un pays sans âme. Chez Flaubert, c'est la révolte du sens de la beauté harmonieuse. « S'il avait *le sentiment*, dit de lui Villiers en une conversation qu'on nous a transmise, il aurait tout. » L'auteur de l'*Eve future* jugeait incomplètement : Flaubert l'éblouissait sans le toucher, par la grande allure hautaine et un peu « minéralisée » de son style — mais il y avait aussi *le sentiment* chez Flaubert : seulement lui-même le dissimulait et n'en voulait pas convenir. La beauté harmonieuse l'obsédait ; contre elle il usa son énergie et sa santé, en son nom il détesta cette époque qu'il a stigmatisée d'un nom devenu célèbre : le *panmuflisme.* L'oubli de la beauté plastique lui parut être le signe de toute une déchéance de la modernité, et il professa, en artiste exclusif, que la diminution du sens de beauté entraîne un abaissement de la moralité. Son journal, ses lettres, les mélanges de *Par les Champs et par les Grèves*, les conversations recueillies par les Goncourt montrent constamment cette hantise. Ses joyeuses ou truculentes sorties contre « le Bourgeoisisme », qu'on a prises pour une simple tournure romantique de son esprit, et qu'on a taxées de puérilité, naissaient de cette

conception latente. Peu d'hommes ont semblé plus « ouverts » que Flaubert; observez que c'est le trait dominant des souvenirs de ceux qui le connurent. « Bon géant », « bon enfant », sont des expressions employées par tous Peu d'hommes, en réalité, se sont plus obstinément clos dans leur âme. Sous le grand et fort Normand, sous l'ami indulgent de Bouilhet, sous le naïf et débonnaire conseiller de l'agaçante madame Colet, sous le tonitruant causeur des dîners Magny, il y avait l'homme qui pleurait de désespoir devant les monceaux de ratures, qui, possédé du délire verbal, criait les phrases sonores, que l'épilepsie torturait, et qui gardait en lui le regret déchirant d'un monde antique qui seul eût suffi à contenir sa grande énergie, à contenter sa soif du tragique. Mais qu'il dissimulait ! De même qu'il s'imposa l'effacement de soi-même dans l'œuvre, de même qu'au nom de ce dogme, se condamnant à une sorte d'anonymat supérieur, il ne laissa parler ses passions qu'en les transposant, de même il cacha sa nature avec un soin jaloux : Flaubert est certainement un des êtres qui se sont imposé volontairement le plus de choses. Il y avait en lui un ascétisme mental qui s'étendait de sa personne à ses livres, et personne n'a recélé sous l'enjouement plus de volonté froide, de tension nerveuse, de dignité triste. Il avait tout un système secret de défenses, de corvées acceptées, de précautions, de constructions lentement édifiées sur le bouillonnement d'une âme violente et pleine de désespoir. Et surtout, comme presque toutes les natures puissantes, exubérantes et massives en apparence, il avait une chasteté d'âme, une pudeur de l'émotion, un instinct de céler aux autres et à soi-même une foule de délicatesses, de timidités peureuses, de sensibilités frêles et inavouées qui constituaient sa quotidienne nourriture de douleurs.

Il aimait le mal d'écrire. Il aimait aussi sa timidité; les âmes d'élite ainsi gardent par devers elles des motifs de chagrin qu'elles ne voudraient point abolir, et qui leur sont plus chers que la joie, parce qu'elles en tirent un meilleur usage. Contrairement aux Goncourt, à Zola, à Daudet, qui aimaient la modernité et se dévouaient à en exprimer les beautés, Flaubert ne l'aimait point : il y restait, en pensant à l'héroïsme disparu, et de ce regret est faite toute son œuvre. On a cru tout apercevoir en disant qu'après avoir essayé de s'intéresser à la vie contemporaine dans *Madame Bovary* ou l'*Éducation sentimentale*, il revenait à ses réelles amours en peignant *Salammbô* ou *Saint-Antoine*. Hélas ! c'eût été le fait d'un littérateur prodigieusement habile, se consolant par le talent ; mais comment expliquer, alors, le fond de tristesse essentielle de Gustave Flaubert ? Elle imprègne tous ses écrits ; il n'est pas plus épanoui en écrivant la série antique qu'en formulant ses terribles analyses modernes. On sent toujours le contemplatif sans bonheur : c'est qu'il *n'oublie pas* Pécuchet en exaltant Hamilcar, il y pense déjà, il y pensa toujours. La disposition méthodique de son esprit lui interdit de rien oublier : tout, en lui, se tient, à un degré prodigieux. Il ne s'illusionne pas, il ne se console pas, il ne rêve pas. Il voit, et souffre de voir, et il se défend de rêver. C'est à peine si nous surprendrons tout à l'heure quelques clartés fugitives de son âme véritable et inconnue. L'homme de lettres, en lui, désespère l'homme.

Il n'a fait qu'un livre, dont tous ses livres sont les chapitres. Un plan symétrique les oppose les uns aux autres : plan très simple, comme toutes les conceptions audacieuses et grandes. Il peint l'homme, ancien ou moderne, aux prises avec l'abstraction, qu'elle soit sentimentale, religieuse ou scientifique. Il décrit le seul drame

intellectuel véritable, celui qui fait combattre l'homme avec le sentiment de l'infini.

« Vivre, écrit Ibsen, c'est batailler avec les spectres nés dans les chambres de notre cerveau. » Que signifie Hamlet, songeur, rêvant une vengeance au-dessus de ses forces ? « Il est, dit Stéphane Mallarmé, l'être latent qui ne peut devenir. » Toujours les grands intellectuels en reviennent à ce sujet. Il n'en est pas d'autre qui ne s'y ramène, dès qu'on poursuit un but plus profond que celui de raconter ingénieusement des histoires. Flaubert reprend ce même sujet, éternel, et l'illustre par une série d'exemples. A ce point de vue, tous ses personnages sont analogues. Mâtho, c'est l'intuition de la délicatesse mystérieuse du féminin s'éveillant dans une nature fruste et barbare. Salammbô, c'est l'intuition de la force simple et de l'instinct primitif de l'amour s'éveillant dans une nature affinée et épuisée par une hérédité de voluptueux mystiques, hantés de symbolismes, alanguis par le luxe et l'hiératisme.

Sur tous deux plane l'intuition des fatalités et de l'inconnu exprimés par Tânit, et tous deux sont vaincus par elle. Hérodias, c'est l'intuition de la grande âme nouvelle, du Dieu nouveau prêché par le blanc vociférateur, révoltant l'âme obscure, luxurieuse et cruelle des vieilles royautés finissantes. Saint Julien, c'est l'intuition de la miséricorde immense prosternant, sous un événement concerté par le destin, un cœur farouche et vierge. La servante humble du *Cœur simple*, c'est l'intuition de la charité passive annihilant une pauvre conscience embryonnaire et la sublimisant tout ensemble. Antoine, c'est l'intuition du déisme universel se développant, à travers les dogmes innombrables qui sont les reflets du visage de Dieu, dans le miroir de la conscience, — se développant tumultueusement dans un cœur primitif qui

leur emprunte sa beauté. Emma Bovary, c'est l'intuition du rêve, étouffé par la vie de province et la platitude ennuyeuse du devoir social, se corrompant dans une âme trop faible et nativement déréglée par les déceptions du sensualisme. Charles Bovary, c'est l'intuition de l'amour, normal et pourtant admirable, demeurant stérile et ridicule dans une intelligence débile, n'osant faire taire la voix du préjugé sous le grand cri de l'instinct. Frédéric Moreau, c'est l'intuition de l'héroïsme, du rejet de la vie mesquine, de la pureté de l'amour, s'étiolant dans une nature gâtée par le scepticisme paresseux, l'impuissance d'agir du siècle. Madame Arnoux, c'est l'intuition de l'amour absolu tourmentant une âme exquise et brisée que l'idée du devoir humain, même absurde, emprisonne à jamais. Bouvard et Pécuchet, enfin, c'est l'intuition de la science, du relèvement intellectuel, de la contemplation, la fièvre immortelle du savoir, écrasant deux caractères asservis à la lettre des choses, insensibles à l'esprit, et les réduisant à la stupidité. Lamentables héros usés par la fatalité, les uns périssant avec gloire, les autres dégradés par « le guignon » qui est la fatalité des médiocres ! Tous confondus sous l'écrasante main du sort, ils luttent en vain et s'arcboutent contre son terrible roidissement. Un spectre hante leurs consciences, vit dans leur cerveau, et les dévore, spectre de beauté qu'ils ne saisiront point. Un seul recours, dans cette galerie lamentable, épargne certains, Antoine, Julien, la servante du *Cœur simple* ; ce recours, c'est la foi. Mais tous les autres sont des figures désespérantes. Qu'elles portent le diadème, le ceinturon d'airain, la redingote élimée ou le châle romantique, elles sont unies par Flaubert dans la même destinée pessimiste ; sur les purs cheveux blancs de madame Arnoux comme sur les torsades poudrées de sable violet de Salammbô, la visite

du mauvais génie est pareille, la même ombre apporte la langueur et la mort.

Mais si l'esprit assombri de Gustave Flaubert décrète pour tous ses personnages cette communion dans le malheur, il les sépare cependant en deux classes ; et l'artiste ici remplace le philosophe, et accorde aux uns la beauté. C'est là précisément qu'il condamne les modernes au « guignon » et réserve aux anciens l'honneur douloureux du « Fatum ».

Ces personnages s'opposent symétriquement les uns aux autres. La consomption de Salammbô, repoussant Mâtho par devoir et mourant de sa mort, fauchée du même coup, c'est la consomption de madame Arnoux repoussant Frédéric Moreau par devoir conjugal et s'étiolant. A travers les siècles ces deux âmes féminines se touchent ; qui les sépare ? L'héroïsme et la beauté. La fille d'Hamilcar meurt en princesse et en vierge ; madame Arnoux, salie par son mari et appauvrie, traînera une vieillesse mesquine dans la platitude de l'existence provinciale. La lueur d'amour mystique qui s'allume en Mâtho et l'hypnotise par sa douceur inconnue, c'est la lueur que Julien, souple et farouche, voit briller entre les cornes du grand cerf. Mais elle conduit le Libyen à payer du martyre le pressentiment de la volupté des âmes amoureuses, tandis que sur le front du chasseur devenu ascète elle se change en auréole et reflète déjà les paradis. Il n'y a pas plus de fierté et de tragique courage dans la mort de Salammbô, de Mâtho, de Julien ou d'Iaokanann que dans celle d'Emma Bovary, mangeant à même la poignée d'arsenic dans l'arrière-boutique puante de Homais. Et pourtant, malgré son allure shakespearienne, concentrée, sobre, épouvantante, cette mort d'Emma est « médiocrisée » par la modernité. Si elle a une beauté, c'est une beauté « de caractère », un

élément impressionnant et sans valeur plastique; nous avons vu depuis naître à Emma une sœur, l'une des sombres filles d'Ibsen, Hedda Gabler l'amazone, qui veut, elle, avant tout, « mourir en beauté ». Et ce désir l'a menée à se brûler la cervelle dans sa chambre, après une polka et un éclat de rire, enceinte, entre un mari grotesque et un amoureux essayant du chantage, venant d'apprendre que son frère d'âme s'est tué chez une fille, d'un coup de pistolet dans le bas-ventre. Pour la pâle, grande et blonde Hedda, méprisante et séductrice, pas plus que pour la femme romanesque, pliante et câline de Charles Bovary, il n'y a de beauté dans ce que le décor moderne peut offrir. L'impassible peintre de leur agonie leur refuse cette consolation ; Ibsen, comme Flaubert, n'accorde à la modernité que « la beauté de caractère » dont la laideur elle-même est susceptible.

Qu'est-ce qui sépare, enfin, Bouvard et Pécuchet de Saint-Antoine ? La beauté, et rien de plus. Ce sont des personnages identiques. L'ermite est, comme les deux bourgeois, timide, borné, effaré de ce qu'il voit. Son ébahissement devant Simon le magicien, Apollonius de Tyane, Ennoïa ou Hilarion, les troubles de sa pauvre cervelle dans les disputes des théologiens, ressemblent fort aux stupéfactions comiques de Bouvard et de Pécuchet devant la médecine ou la géologie. Qu'était Antoine, avant le cénobitisme, sinon un humble Pécuchet de son époque ? Il voit se dérouler devant lui tous les mythes, toutes les philosophies, tous les mirages de luxe et de la volupté ancienne, tous les paradis, toutes les fois, toutes les esthétiques et toutes les magies, et il reste béat, comme Bouvard et Pécuchet examinant successivement toutes les branches de la science contemporaine. C'est la même confrontation d'esprits simples au cycle des sujets de pensée ; c'est encore le sentiment de l'in-

fini, de l'idéal, de l'absolu et de l'abstrait frôlé comme une lampe par de pauvres âmes qui viennent s'y brûler. Et Bouvard, et Pécuchet ou Antoine sont aussi irrésolus, aussi touchants et aussi risibles les uns que les autres, dans leur posture gauche, comme des paysans abandonnés dans un musée merveilleux. Car, observons-le, les deux rentiers ne sont pas, pour si bouffons qu'ils se montrent, constamment dérisoires ; il y a quelque chose d'intéressant dans leur tentative d'élever leur l'esprit. C'est, après tout, ce à quoi ils désirent employer leur pécule et leurs loisirs, ils ne sont pas toujours vaniteux dans leurs recherches, ils sont confusément hantés du désir d'apprendre, et bien des bourgeois emploieraient leur fortune à des satisfactions purement matérielles. En ceci nous pouvons être touchés de leur intention et attristés de leur insuccès. Ils sont affolés par les contradictions des sciences, par l'absurdité des commentaires, par l'illogisme des méthodes ; c'est navrant, mais non ridicule. Antoine, comme eux, est affolé par le chaos des mysticismes et des spectacles, passe, comme eux, d'une philosophie à l'autre. Il est leur frère dans le doute et la misère d'esprit. *Bouvard et Pécuchet*, *la Tentation de Saint-Antoine*, ne sont que le même livre, l'un écrit, ou du moins conçu et rédigé dans une première version au commencement de la vie de Flaubert, l'autre écrit à la fin. Et ce n'est même pas un livre *retourné*, c'est exactement le même.

Cependant, quelle transposition fait de l'un une œuvre de poésie lyrique, et de l'autre une œuvre de comique triste ? La transposition de la beauté. A l'un Flaubert consacre la beauté plastique, à l'autre il ne concède que « le caractère ». Novalis a écrit dans ses notes : « Les principes de la fantaisie ne seraient-ils point ceux, opposés mais non renversés, de la logique ? » *Bouvard et*

Pécuchet est construit sur la logique, et *la Tentation* sur la fantaisie.

Les détails risibles ne manquent pas dans la *Tentation*, mais ils sont héroïsés sans cesse. Ainsi Wagner nous permet de rire de Mime le bouffon, Homère de Thersite, Shakespeare de Polonius, mais nous sentons toujours que ce comique est surélevé par le drame, et que nous ne sommes pas sortis d'un temple. Au lieu que les détails grotesques de *Bouvard et Pécuchet* ne se relèvent par aucune beauté; à cause de cela notre rire est amer. Celui d'Achille voyant Thersite sur la plage n'était point mêlé d'amertume, et la bonne humeur de Siegfried devant les ruses de Mime ne se démentait point. Qu'est-ce qui fait d'Antoine, pauvre cénobite ignorant et grossier, un homme tout à coup sublimé, l'image même de l'homme tenté par l'infini ? C'est la foi. Dès l'instant où, étreint par le diable, il a levé les yeux aux ciel, il devient un saint, et il voit la Luxure, la Mort, le Sphinx et la Chimère, les formes confuses et inférieures, les matérialisations primitives, les monades, sans être troublé. Au centre de chaque atome il aperçoit et révère Dieu. La tentation s'est évanouie dans l'unité de beauté de la foi.

Bouvard et Pécuchet ne restent dans la tentation et la misère spirituelle que parce qu'il n'y a aucun principe de foi dans leur examen des sciences. A partir de là, dans leur évolution jusqu'alors commune avec celle d'Antoine, ils divergent. Lui va au ciel, à la plénitude de l'âme, eux redescendent la montagne qu'ils avaient voulu gravir. Lui, lorsque tout s'est dérobé, fait le signe de la croix et se remet en prières; eux rachètent une table et du papier, et se remettent à copier. L'un a été saisi par une vision où son âme s'est trouvée ; les autres par un mirage décevant et sans beauté, d'où leur vie intérieure n'a extrait aucune nourriture. Si belles que soient

les péripéties de la tentation, on sent malgré tout qu'elles ne toucheront pas à la foi de l'ermite, qu'il les déjouera par son humble et prodigieuse vertu. La tentation moderne des Antoines modernes, c'est la science, la stérile science matérialiste, non celle qui tend à révérer la divinité pour l'avoir mieux approfondie, comme la concevait la grande âme chrétienne de Pasteur, mais celle qui oublie sa mission véritable et ne recherche que des applications et des procédés. Le matérialisme et la vulgarisation, voilà les ennemis de Flaubert, voilà pour lui les sources de la déchéance morale du siècle. De même Edgar Poe considérait l'enseignement comme « l'hérésie capitale de la modernité » et Emerson déclarait la non-conformité, la vertu première d'un homme. Ce n'est pas la recherche, même maladroite, de la connaissance expérimentale, qui rend ridicules Bouvard et Pécuchet et les mène à l'abrutissement ; c'est la conformité, la vulgarisation, le manque de foi et le défaut de moralité vraie sous l'entassement des notions acquises. Ainsi les deux « Tentations » se déroulent devant Antoine, devant Bouvard et Pécuchet, en produisant des effets contraires. L'homme antique se confronte à l'homme moderne, le chrétien primitif au chrétien dégénéré.

L'identité voulue par Flaubert se révèle même dans l'écriture. Si la *Tentation de Saint Antoine* est un sonore et somptueux modèle de prose lyrique aux rythmes merveilleusement combinés, si des morceaux comme le dialogue du Sphinx et de la Chimère peuvent être considérés comme des périodes de vers libres, participant de la poésie pure par l'extrême importance de la musicalité des mots, si l'on peut chanter à pleine voix ces hymnes où la langue française acquiert une gravité inconnue, un retentissement de bronze, l'amateur de style ne contestera pas que *Bouvard et Pécuchet* ne soit éga-

lement un poème au sens exact du terme, un poème où la sonorité, employée comme effet de contraste avec la platitude des images atteint à un comique spécial, un *comique verbal*. Il est impossible de lire tout haut une phrase de ce livre sans être frappé de la qualité du grotesque qu'y introduit la musicalité ample des périodes. Il y a, dans l'œuvre de Flaubert, très peu de vers ; il les évitait avec soin, encore que certains lui aient échappé. Mais on peut dire qu'il usait constamment d'un vers polymorphe, et la recherche de l'accent tonique lui offrait des effets de pompe et d'emphase qui provoquent un rire irrésistible. Voici par exemple une phrase prise au hasard dans *Bouvard et Pécuchet* :

« Il fut successivement épris d'une demoiselle de magasin, d'une danseuse de corde, de la belle-sœur d'un architecte, et enfin d'une petite modiste qu'il était même sur le point d'épouser, lorsqu'il s'aperçut qu'elle était enceinte d'un autre. »

Prononcez toutes les syllabes muettes, comme dans des vers, scandez fortement les périodes, accordez aux mots *successivement*, *architecte*, *même*, l'importance voulue, coupez la fin de la phrase après *aperçu*, *enceinte*, et laissez tomber la voix sur la grave syllabe du mot *autre*, et vous apercevrez un *comique verbal*, absolument distinct du comique froid contenu dans le sens de toute la phrase. Il en est de même pour le membre de phrase suivant (lorsque les deux amis font de l'hydrothérapie dans leur jardin et qu'on les voit nus par la clôture) : « ... et des personnes furent scandalisées ». Prononcez « des personnes » avec largeur, et vous découvrirez, à côté de la signification risible, qui est calme et ressemble bien plutôt à l'humour anglais qu'à la plaisanterie française, un élément de drôlerie tiré exclusivement de l'assonnance, du rythme et des ressources verbales et

poétiques de la langue. Or, tout *Bouvard et Pécuchet* est ainsi fait pour être lu à haute voix ; c'est un poème lyrique, et si l'on trouve des pressentiments de ce comique verbal, par exemple dans Scarron, jamais il n'a été appliqué aussi continûment. Jamais un auteur n'a eu l'inouïe souplesse d'adapter à un sujet de bouffonnerie amère les mêmes principes de musicalité. *Bouvard et Pétuchet* est le seul poème comique qui existe en France à ce point de vue, et il est écrit comme la *Tentation*. Seulement, il y a de l'un à l'autre une transposition de beauté plastique. Le burlesque de Damis ou du dieu Crepitus dans la *Tentation* ne dérange pas cette beauté. Le burlesque de Pécuchet dans sa mésaventure amoureuse nous plonge dans l'amère méditation de la laideur.

La laideur ! Flaubert l'attache à tout ce qui est moderne. Que sont les personnages de ses autres livres, d'Antoine aux deux copistes ? Des « essayeurs » aussi, des tentés. Que sont donc Emma, Frédéric, Bovary, sinon les intermédiaires ? Et la beauté leur est refusée parce qu'ils n'ont pas de foi. Seule madame Arnoux se relève par une grâce mélancolique, celle que confère aux âmes fines l'excessive souffrance. Et la souffrance quotidienne, si elle ne crée pas dans ces âmes la foi orthodoxe, leur en donne pourtant les vertus. Ainsi le goût natif de la beauté suffit à différencier les deux mondes dans l'esprit de l'écrivain. Hormis cette distinction, il n'a écrit qu'un seul livre, une seule épopée. Les quelques analogies que nous venons de relever, nous pourrions les étendre à tous les personnages secondaires ; l'œuvre de Gustave Flaubert est d'un pessimiste, d'un amoureux de plastique, d'un fataliste et d'un chrétien. A ces quatre caractères on peut subordonner toutes ses créatures.

Et il fut, lui-même, marqué de ces quatre empreintes.

Sa vie en donne l'exemple continuel ; ce que nous savons de son existence familiale, si orageuse, si tourmentée, nous enseigne sur la condescendance, la soumission, la timide charité de ce grand enfant dont on abusa jusqu'à sa mort, et qui subit tout avec bonne humeur, se consolant par son culte où il trouvait à la fois la torture et l'oubli, montrant une inépuisable bonté, acceptant les conseils de Bouilhet, se donnant le mal de diriger madame Colet, importuné par ses parents, aimable, sans fiel, même au milieu des souffrances. En dessous l'âme fiévreuse et désespérée pleurait aux pieds de Salammbô, vociférait avec Iaokanann, et voyait rayonner au milieu du disque du soleil la face de Jésus-Christ. Le fataliste, l'hégélien, le pessimiste venait s'abattre au pied de la croix. Il ne croyait peut-être pas, au sens que l'on attache à ce terme, mais tout son être, toute son esthétique et toute sa morale aboutissaient à un déisme extrêmement puissant. A ce point de vue, l'œuvre de Flaubert ne donne qu'une consolation et une conclusion : *croire*. La victoire de l'esprit chrétien la domine toute entière. En l'étudiant à ce point de vue, on est frappé au point d'oublier l'intérêt littéraire. Non ! l'homme qui a fait cela n'est pas un amuseur de talent ductile « traitant un sujet » puis l'autre avec une égale facilité. C'est un âpre et désolé travailleur s'obstinant à développer sous toutes ses faces une croyance : au-dessus de toutes choses il affirme la nécessité morale de la foi. Je suis toujours surpris qu'on n'ait pas compté Flaubert parmi les moralistes chrétiens plus encore que Villiers de l'Isle-Adam, dont le goût pour l'hermétisme et l'ironie font la plus grande partie, La philosophie de Gustave Flaubert est très évidente ; c'est une métaphysique hégélienne arrivant, par le culte de la beauté, à un déisme poposé au scientifisme matérialiste de notre époque. Et

il n'y a certainement pas eu dans le siècle une conception du roman plus grande que celle qui oppose la *Tentation de Saint-Antoine* à *Bouvard et Pécuchet,* en fait le même livre, y consacre le même art, pose hardiment l'antithèse morale de deux mondes, crée l'émotion de pensée, élève le roman à la hauteur de l'écrit philosophique en le gardant lapidaire et lyrique, et décrit d'un seul trait la grande convulsion de l'idéalisme supplanté par la matérialité.

Flaubert n'a de réaliste que l'apparence, d'artiste impassible que l'apparence, de romantique que l'apparence. Idéaliste, chrétien et lyrique, voilà ses traits essentiels

*
**

Mais il fut timide ! Qui donc nous a fait croire à Flaubert impassible, invoqué par les Parnassiens ? A Flaubert réaliste, invoqué par les romanciers du naturalisme? A Flaubert romantique et léonin, évoqué par ses amis ? Flaubert lui-même.

Il eut la pudeur de se montrer. Il se subordonna à la déesse abstraite, la littérature. Il se contint, il ratura son âme comme ses pages. L'*Heautontimorumenos,* c'est Gustave Flaubert.

Il supporta tout avec une humilité inconsciente. On sait quel médiocre fut Louis Bouilhet ; on ne dira jamais assez le mal que cet écrivain essentiellement incolore, mais peut-être persuasif dans ses conversations, a pu faire à son génial camarade. Bouilhet semble avoir été l'un de ces modernes trop fréquents dont le goût critique, l'aisance d'élocution, l'apparente logique de second ordre dépassent infiniment les productions. Dès le début de la vie de Flaubert il influa : que savons-nous de

la première rédaction de la *Tentation de Saint-Antoine?* Quelques traits de la *Correspondance* nous font pressentir que son « exagération d'images » effraya Bouilhet, et que sur son conseil l'auteur la mit de côté pour la refaire « plus sagement ». Hélas! lorsque nous voyons ce qui plaisait au pauvre dramaturge de *la Conjuration d'Amboise*, nous sentons ce que « l'exagération » devait être à ses yeux, et il nous a sans doute privés d'une effrayante et divine merveille. Flaubert céda. Il céda aussi aux sollicitations de Louise Colet, et corrigea ses piètres vers en s'extasiant; il se laissa ennuyer toute sa vie, par des visiteurs, par n'importe qui... On eût dit qu'il faisait pénitence, s'imposait ces petites contrariétés d'amour-propre, ces petites importunités mesquines qui sont les cilices moraux de l'existence quotidienne du chrétien. Au surplus, n'étaient-elles rien auprès de la torture de son travail.

Nous savons que cette torture : le purisme, poussé à ce degré, est une maladie mortelle ; comme l'amour de la macération, il conduit à l'épuisement de l'âme par la raréfaction de l'énergie vitale.

Mais ce ne fut pas seulement l'infini souci des consonnances, des dispositifs de la syntaxe, de la position des mots dans la phrase, de tous les soins du style, qui tourmenta Flaubert. La timidité, l'humilité systématique qui faisait le fond de sa nature chrétienne, devint dans son art l'anonymat. Il s'effaça soigneusement, se contint, se fit taire. C'est en cela qu'on a pu conclure à sa froideur, à son défaut de sentiment, à son désir d'une beauté glacée et impersonnelle. En réalité, il fut lyrique malgré lui. Le lyrique est avant tout une personnalité extensive et le premier personnage de son œuvre. Flaubert lutta toute sa vie contre ce bouillonnement intime. Il le fit par devoir moral, par théorème esthétique, par

obéissance à son esprit d'humilité, par respect des formes. Ce fut là le grand combat. Il se tua à force de minutie dans l'exécution, s'imposant un labeur linguistique quotidien pour se dissimuler à lui-même le torrent passionnel qui grondait génialement dans son esprit. Et si Flaubert eut du génie, il fit tout pour n'en pas avoir par son caractère. Ce qu'il ambitionnait, c'était d'écrire selon le purisme, de conserver le don de l'analyse judicieuse, d'être un irréprochable grammairien, et d'avoir beaucoup de talent. Il eut tout cela, mais que de choses admirables et infiniment plus hautes crièrent en lui sans qu'il osât le croire! La vieille image que j'évoquais au début de cette étude, je la vois toujours symboliser cette étrange humiliation de l'homme par l'homme de lettres. Oui, Gustave Flaubert, dans une plaine aride et pierreuse, sans joie, sans fête, sans spontanéité se traîna, empoignant aux naseaux et courbant vers le sol un Pégase qui voulait toujours bondir au firmament et dont il avait coupé les ailes. Il fit de son imagination monstrueuse une bête domptée, sombre, lourde primitive, accablée sous le faix des précautions liée par toutes les entraves que le talent impose au génie ; la bête suivit en piétinant, en se blessant, la route du siècle trop étroite pour elle, et devint presque aveugle à force de regarder le sol desséché et maussade que brûlait le soleil blafard de la logique, en regrettant le ciel d'or et de roses où s'exalte le vol héroïque des rêves ! « Qui retient Pégase marche difficilement, » était-il écrit au revers de la singulière lithographie. Gustave Flaubert retint toute sa vie Pégase; il n'y a pas de joie dans sa vie, ni dans son œuvre. Près des lauriers coupés qui la jonchent gisent les plumes arrachées et rompues du monstre glorieux qu'il mata et dont il tordit les ailes. L'ascétisme de sa nature triompha de la fiévreuse ma

gnificence de son imagination. Le symbole de Flaubert, c'est saint Julien, se contraignant à ramer, à passer les voyageurs dans la pluie et la tempête, serrant sur sa poitrine la chair répugnante et froide du lépreux, et s'élevant tout à coup au firmament dans une lumière mystique. Il a étreint sur son grand cœur résigné la médiocrité du siècle, et une pure clarté est née de cette étreinte.

Cette lumière lyrique sourdait à travers l'armature compliquée de sa dialectique, de ses raffinements d'art, de sa logique savante et glaciale. Le style de Gustave Flaubert est d'une perfection qui arrive à donner la sensation de la monotonie. Il y a dans les plus grands chefs-d'œuvre quelque chose d'inachevé qui laisse à l'âme contemplative une issue pour s'évader au-dessus des chefs-d'œuvre eux-mêmes:« il n'est pas, dit Bacon, de beauté sublime sans quelque étrangeté dans les proportions. » Cette étrangeté permet à l'âme de s'élever et de parvenir à la contemplation pure, que les chefs-d'œuvre sont faits pour prétexter. Dans les livres de Flaubert, rien de tel; nulle issue ne nous est donnée. Nous sommes enfermés dans une beauté définie, merveilleuse, qui est à elle-même sa propre fin, mais qui est tout de même une prison, et où notre âme se débat. La perfection d'une œuvre d'art indique sa limitation en même temps que sa plénitude. Nous savons bien, au fond de nous, que les images admirables de l'humanité engendrées par l'art sont insuffisantes à nous exprimer; si nous devions mettre tout à coup devant quelqu'un, pour lui représenter notre jalousie, notre songe ou notre orgueil, Othello, Hamlet ou Don Juan, si belles que soient ces créations nous n'oserions pas nous en tenir à elles pour signifier ces sentiments. La faiblesse de l'œuvre d'art, son impossibilité de représentation totale, nous apparaîtrait dans un éclair. L'inachevé des grands

chefs-d'œuvre est le signe de ce sentiment. Flaubert, en poursuivant une perfection méthodique, n'a pas su y atteindre. L'âme, dans ses livres, ne se sent plus illimitée : de là une sorte de tristesse. Ainsi que tous les personnages sont captifs du destin, ainsi nous nous sentons captifs dans cette beauté savante, et d'y voir employé tout ce que le talent humain peut réunir nous concevons une mélancolie. « C'est très admirable, pensons-nous, mais l'homme ne peut-il aller plus loin que cela ? » Au lieu que dans Shakespeare ou dans Wagner le mystère et l'inachevé nous exaltent; nous voulons participer à l'œuvre, suppléer à ce qui manque, chacun de nous superpose son rêve, et la sensation de « la limite » ne gêne plus l'exaltation intérieure de la beauté.

Entre les blocs de granit où Flaubert, pesamment, amoncela son labeur, la clarté de l'âme une et pure filtre rarement, et vient toucher nos mains avec ses rayons d'or, si nous écartons un peu les pierres. Le grand martyr de la forme travailla courbé sans apercevoir la lueur ; on dirait qu'elle brille à son insu. Par moments, tout à coup, entre deux phrases ciselées ou sculptées, magnifiques et mornes, s'élève une mélodie lumineuse, d'une tendresse extatique infinie, d'un accent mystique qui saisit le cœur et laisse haletant. C'est le jet d'eau frêle et diamanté qui monte en tremblant dans les clairs de lune de Paul Verlaine, c'est l'hymne brisée et délicieuse qui s'élève dans les études de Schumann entre deux traits de virtuosité obscure, c'est le cri du lyrisme primitif naissant des profondeurs insondables de l'émotion humaine. Et tout disparaît, art, recherche de syntaxe et d'épithètes, combinaisons du talent, science, psychologie, ornements de l'esprit humain, tout s'annule devant cette expansion soudaine qui s'ouvre comme les yeux bleus d'une petite fille ou pleure comme un

violon magistral et tragique dans le frissonnement des nuits tièdes. Ce sont alors des couplets purs, blancs, immatériels, où Flaubert se délivre du travail et apparaît, par éclairs, *lui-même*, le lui-même qu'il eût été pleinement si son caractère d'humilité devant les hommes et les lettres ne l'eût toute sa vie torturé. Ces traits fugitifs, on pourrait les réunir, en faire un petit cahier; il serait le testament lyrique et surprenant de cette âme que personne n'a connue et qui n'osa jamais s'approfondir tout entière. « Les âmes, mieux que les corps, peuvent s'éteindre avec délire ». « Il est sur la terre des endroits si beaux qu'on voudrait les serrer contre son cœur ». Et encore, dans la description même de la laideur moderne, l'âme lyrique survit. Écoutons la phrase désespérée, sanglotante et pure que trouve ce médiocre et indécis bourgeois, Frédéric Moreau, lorsque madame Arnoux, les cheveux blanchis, se montre à lui pour la dernière fois :

« Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extraordinaire. Mon cœur, comme de la poussière, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini : et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom, que je me répétais en tâchant de le baiser sur mes lèvres ».

De telles beautés parfois se révèlent dans cette œuvre constamment surveillée et concentrée par un esprit jaloux de latinité claire et sèche. Ce lyrisme vague et luxueux que seul Lamartine a su donner aux lettres françaises et dont Shelley, Rossetti, Swinburne, Edgar Poe en ses poèmes, sont faits tout entiers, Flaubert l'a pressenti, l'a aimé, sans oser l'introduire dans ses écrits par crainte d'en déranger l'ordonnance. Peut-on dire

qu'il fut la victime du classicisme? Non certes, puisqu'il laisse un monument compact de chefs-d'œuvre, et que cet héritier intellectuel de Chateaubriand semble en avoir construit le sauvage tombeau avec ses livres lapidaires, d'une beauté minéralisée et inattaquable. Mais nous eussions connu peut-être un Flaubert élégiaque, un surprenant chantre d'hymnes, s'il eût été moins dialecticien et moins rhéteur, au sens noble du terme. Nous eussions connu aussi un Flaubert chrétien et apostolique, si la dignité froide de l'artiste l'eût moins entravé, si l'humilité n'avait pas fait taire en lui l'indispensable orgueil qui anime les prophètes. Cet impassible fut ardent, ce pessimiste fut croyant, cet exact calculateur de rythmes et de syntaxes fut un souffrant, un sincère, un désespéré, un exalté. Toutes ses retenues de créateur profitèrent à son caractère secret et desservirent son caractère public. On n'enregistrera pas dans le martyrologe moral des artistes un plus étrange démenti d'un homme à lui-même. Auprès de l'enseignement extérieur de ses livres, Gustave Flaubert nous lègue la leçon morale la plus significative : l'alliance des dons les plus abondants à la timidité native, la lutte de l'être logique contre le génie spontané. Il retint perpétuellement Pégase : c'est pourquoi il marcha courbé, dans des landes pierreuses, sans joie, sans épanouissement. Et on ne s'expliquera jamais pourquoi il ne fut pas ce qu'essaya d'être Villiers de l'Isle-Adam ; un théoricien moderne de la foi, la relevant au sein de l'époque avec les armes mêmes du matérialisme. L'hermétisme, le goût du symbolisme, la fantaisie ironique et bizarre, le romantisme, le désordre d'existence empêchèrent Villiers de tirer de l'*Ève future* la leçon générale qu'Ernest Hello concevait mais ne pouvait exprimer faute de moyens. Flaubert eût suppléé ces deux hommes, équilibré leurs dons par sa faculté

de classement. La défense de soi-même l'en empêcha sans doute, et l'amour des lettres fit taire le créateur de *Saint Julien* et du *Cœur simple*. L'amour des lettres est un amour exclusif et maladif, qui défend ses secrets et qui tait ses victoires. Il nous reste, au-delà de ce que nous savons, le pressentiment d'une grande âme qui eût étonné le monde, et, surtout, la certitude qu'une voix grandiloquente eût pu retentir pour exalter l'idéalisme en plein siècle, si elle ne s'était restreinte à articuler des syllabes et à briser aux murs du cabinet de travail de Croisset l'écho admirable et vain des périodes engendrées par l'épouvantable labeur linguistique de Gustave Flaubert romancier, étouffant les cris et les prières de Flaubert chrétien et lyrique !

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM RELATIVEMENT A POE ET FLAUBERT

Le comte Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam naquit à Saint-Brieuc le 7 novembre 1838. Il descendait très authentiquement de l'illustre famille qui apparaît depuis 1067 dans l'histoire de la noblesse française, et a compté plusieurs maréchaux de France, des évêques. le glorieux grand maître de l'ordre des chevaliers de Malte, défenseur de Rhodes contre les Turcs en 1522, des officiers de marine dont l'un fut le compagnon d'armes de Duguay-Trouin. Le futur écrivain fut élevé par sa mère, née Le Nepvou de Carfort, et la tante de celle-ci, Mademoiselle de Kérinou, toutes deux d'antique noblesse bretonne. Son père, le marquis Joseph Toussaint-Charles, était un illuminé mystique et naïf, qui passa sa vie à chercher des trésors dans la vieille Armorique et à rêver de reconquérir ses

bien familiaux. Il y usa son existence, et sa manie eut des conséquences lamentables pour les siens, surtout lorsque mourut Mademoiselle de Kérinou qui s'était engagée, lors du mariage de sa nièce, à loger et nourrir le jeune ménage, à condition d'habiter avec lui et d'en éduquer à son gré les enfants du sexe féminin. Villiers fut élevé au lycée de Saint-Brieuc. A dix-sept ans il aima une jeune fille, qui mourut, puis il écrivit sa première œuvre, *Morgane*. Vers 1857, tous vinrent se fixer à Paris, et Villiers commença de fréquenter les Parnassiens, se lia avec Jean Marras et Léon Dierx, connut Baudelaire, puis Mallarmé, Cladel, Henry Roujon, d'autres encore. Il publia en 1858 ses premières poésies (réimprimées en 1893 à Bruxelles). Dès cette époque il était passionné par la métaphysique de Hegel de Fichte; enthousiaste de Wagner, il chantait et improvisait au piano avec une étrange puissance. De l'aveu de tous ceux qui l'ont connu lors de cette apparition dans le cénacle parnassien, il donnait l'impression absolue d'un jeune génie.

Il revint séjourner en Bretagne de 1859 à 1862, à Saint-Brieuc, Montfort et Solesmes, où il connut Dom Guéranger, et publia *Isis*, roman annonçant une série de romans philosophiques. *Elen* et *Morgane*, drames philosophiques et lyriques, parurent en 1865, à Saint Brieuc, (*Morgane* était écrite depuis dix ans). En 1867 Villiers donna au *Parnasse contemporain*, deux grandes nouvelles, *Claire Lenoir* et l'*Intersigne*. Dès ces deux œuvres, il est tout lui-même, on peut juger de l'étendue et de la force de ses conceptions comme de la beauté de sa langue. En 1868 et en 1870, Villiers fit deux séjours chez Wagner, à Triebchen, au bord du lac de Lucerne, et un voyage en Allemagne. En mai 1870 il fit jouer au Vaudeville un acte en prose, la *Révolte*, que

Banville et Gautier défendirent, que la presse étouffa, et qui contient l'essentiel de la situation et du pathétique qui ont fait, bien plus tard, la fortune de *Maison de Poupée*. A ce moment une des œuvres principales de Villiers, *Tribulat Bonhomet*, s'achevait, et Wagner avait présenté son ami au roi Louis II de Bavière pour lui en lire des fragments. Un autre drame en acte, l'*Evasion*, fut encore joué au Vaudeville, sans éclat, et l'œuvre capitale (avec l'*Eve future*), *Axël*, drame en quatre parties, était presque achevée en 1872. Cependant Mademoiselle de Kérinou venait de mourir, sa fortune avait été placée en viager, et Villiers, ainsi que sa mère, et son père de plus en plus chimérique et fou, restait sans aucune ressource. Incapable de faire du journalisme, trop fier pour emprunter, ne gagnant rien avec ses livres abstraits et hautains, incurablement rêveur, idéaliste et religieux égaré dans une époque d'arrivisme et d'utilitarisme, il était dès lors condamné à la misère matérielle. Il y entra, avec la seule consolation de sa foi et de ses autres songes : il se défendit pourtant, en essayant de placer de brèves œuvres de prose, et commença la série des *Contes Cruels*, qui parurent un peu partout jusqu'à la fin de sa vie.

En 1876, Villiers composa un drame, le *Nouveau-Monde*, dans l'espoir de gagner le prix de dix mille francs fondé par l'impresario américain Michaëlis en vue de célébrer le centenaire de la guerre de l'Indépendance. On partagea le prix entre lui et deux auteurs appelés Dartois et Michel, et seul, malgré les conventions, le drame de Dartois fut joué à la Gaîté par la volonté de Sarcey. En 1877, Villiers intenta un procès à Anicet Bourgeois et à M. Lockroy pour avoir, en une pièce intitulée *Perrinet-Leclerc*, représenté comme traître le maréchal Jean de Villiers de l'Isle-Adam. Le procès fut perdu en droit, mais il donna à l'écrivain l'occasion re-

tentissante de prouver sa filiation, contestée par quelques journalistes.

Dès 1879, Villiers rêvait au plan de l'*Eve future*, roman dont l'invention du photographe d'Edison lui avait donné l'idée. Ses contes continuaient de paraître dans les jeunes revues. Il cachait son indigence avec une pudeur extrême, et on ne sait à peu près rien de sa vie familiale et intime dans cette période. Toujours, d'ailleurs, il a célé ses domiciles et son existence matérielle, ne prenant contact avec ses confrères que dans les cafés artistiques où, chaque soir, il se livrait à d'éblouissantes improvisations lyriques et philosophiques pour oublier ses douleurs secrètes. En 1882 sa mère mourut. Les *Contes cruels* parurent en volume. Des amis entreprirent de faire jouer le *Nouveau-monde* en 1883 au théâtre des Nations : l'œuvre, puissante, très-mal jouée, ne réussit pas. En 1884 le *Figaro* inséra quelques contes. En 1885 la *Revue contemporaine* publia *Akëdysseril*, un chef-d'œuvre, et la *Vie moderne* commença la publication de l'*Eve future*. En décembre, Villiers perdit son père. *Axël* acheva de paraître dans la *Jeune France* en 1886. Le *Figaro*, *Le Gil Blas*, la *Revue indépendante* accueillirent de nouvelles œuvres. *Tribulat Bonhomet* parut en mai 1887. L'*Evasion* fut donnée par M. Antoine en octobre 1887 en même temps que *Sœur Philomène*.

En 1888, Villiers fit des lectures de ses œuvres, avec succès, dans plusieurs villes belges. Avec le grandissement du mouvement nouveau, réagissant vivement contre le naturalisme et se tournant vers les symboles et les sciences occultes, la gloire venait au méconnu, que les jeunes hommes appelaient un maître, il pouvait vivre sans misère et espérer: mais il était déjà malade. Un cancer de l'estomac allait avoir raison de lui. Il vécut à Fontenay-sous-Bois, à Nogent-sur-Marne, puis on le

transféra en juillet 1889 à la maison de santé des frères Saint-Jean de Dieu, rue Oudinot, sur la recommandation d'Huysmans. Il y mourut le 10 août. Les armes de son ancêtre, grand prieur de l'ordre de Malte, figurèrent sur son char mortuaire. Il laissait une veuve, épousée *in extremis* après avoir été la compagne humble et dévouée de sa misère durant plusieurs années. Elle lui avait donné la seule joie de sa pauvre vie, un fils, Victor-Philippe-Auguste, qui est mort à l'âge de vingt ans, en 1901. Avec lui s'est éteint un nom glorieux. Madame de Villiers de l'Isle-Adam vit encore, obscurément. Le titre qu'elle porte est l'unique héritage que lui ait laissé son mari, avec d'infimes droits d'auteur posthumes dont quelques intimes ont pris soin.

Cette esquisse très sommaire ne prétend aucunement, bien entendu, biographier l'écrivain disparu : le lecteur trouvera toute satisfaction dans les deux volumes de M. Robert du Pontavice de Heussey, cousin de Villiers, et de M. E. de Rougemont [1], outre diverses études de MM. Rémy de Gourmont, Le Noir de Tournemine, Tiercelin, Roujon, Guiches, E. Michelet, etc. Le volume de M. de Rougemont, plus récent, semble bien dire les derniers mots sur la question. Je n'ai rappelé que l'indispensable, au seuil d'une étude rapide. Je ne me permettrai également que quelques réflexions sur l'homme lui-même, juste de quoi prémunir le public contre une légende. Villiers a vécu en bohème, mais en conservant une entière dignité morale ; on ne peut lui reprocher ni l'alcoolisme de Poë, ni les désordres de Verlaine, ni les excitants de Baudelaire, ni les parasitismes variés de

1. R. DU PONTAVICE DE HEUSSEY, *Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, l'homme*, Savine 1893 ; — E. DE ROUGEMONT, *Villiers de l'Isle-Adam*, biographie et bibliographie, *Mercure de France*, 1909.

beaucoup de bohèmes célèbres. Il fut extraordinairement rêveur, fantaisiste, pareil à un égaré, ivre d'idéalisme dans une vie moderniste: mais il vécut sans une tache et mourut comme un saint, il cultiva son art avec l'amour fou de la perfection, travailla énormément dans les heures les plus désespérées, demeura un croyant, un aristocrate et honnête homme là où tout autre eût renié son idéal et avili son talent. Villiers fut une victime cachant son lent martyre sous des paradoxes. Son art précurseur et hautain fut bafoué par des juges médiocres jusqu'à l'heure de l'agonie, au moment où la jeunesse lui apportait son respectueux enthousiasme. Il porta noblement le fardeau d'une hérédité somptueuse qui lui interdisait de déchoir, et préféra végéter et mourir à l'hôpital que la ternir par des compromissions faciles. Il fut véritablement le poète dont Baudelaire, a dit, le comparant à l'albatros capturé, que « ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Même dans son entourage, il s'est trouvé des hommes pour jalouser le génie qui ne lui donnait pas de pain, et le discréditer par des commentaires perfides. Il a immensément souffert sans avoir jamais nui. Tout cela est nettement établi maintenant que la lumière s'est faite avec les années: il n'est plus possible de laisser subsister la légende du bohème bavard et falot qu'on essaya d'établir, comme si *Axël* ou l'*Eve future*, ou quarante contes admirables, pouvaient être l'œuvre d'un fainéant sans noblesse d'âme. Parent intellectuel de Poë, Villiers a été comme lui un songeur isolé et incompris, une victime expiatoire promise aux réparations tardives et, je le répète, sans même cette tare de la dipsomanie qui est pourtant plus qu'excusée par quiconque connait l'existence infernale du génial Américain. Ceci dit, il convient de passer à l'examen de l'œuvre elle-même.

*
**

L'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, outre les *Premières poésies*, comprend : les drames *Elen*, (en trois actes), *Morgane*, en cinq actes, la *Révolte*, (un acte), l'*Evasion* (un acte), le *Nouveau Monde*, *Axël*, (en trois parties) : *Isis*, roman : l'*Eve future*, roman : *Tribulat Bonhomet*, roman : *Contes Cruels* : *Nouveaux Contes Cruels* : *Chez les Passants* : *Propos d'Au-delà*, environ soixante-six contes, dont *Akëdysseril*, qui est une grande nouvelle. Toutes ces œuvres ont été dispersées, puis recueillies, et ont reparu en diverses éditions. Une étude sommaire peut porter sur *Axël*, l'*Eve future*, *Tribulat Bonhomet*, et environ quarante contes extraits soit des recueils, composés posthumément sous les titres *Histoires Souveraines*, *Histoires Insolites*, *Derniers Contes*, avec des inédits, soit des publications faites par Villiers durant sa vie. C'est donc avec quatre grands volumes que cet écrivain peut être présenté au jugement de l'avenir : on y trouvera toutes les formes essentielles de sa pensée et de son art, bien, que rien de ce qu'il a écrit ne soit négligeable et que partout brillent des beautés étranges. Mais ces quatre ouvrages sont magnifiquement surchargés d'idées et d'expressions nouvelles et quasi-prophétiques, et on peut les considérer comme les gages d'un incontestable génie littéraire.

L'œuvre de Villiers se compose presque parallèlement d'œuvres d'un lyrisme éperdu et d'une ironie sombre. On observera la même dualité chez Edgar Poë et chez Flaubert. C'est en effet, chez ces deux hommes comme chez Villiers que l'histoire littéraire placera entre eux, l'idéalisme et la sensibilité extrême, constamment blessée par

l'injustice, la dureté et la vulgarité de la vie, devaient amener le désir d'une protestation vengeresse. Cette protestation, tous trois l'ont fondée sur la conviction de la vanité de l'idée de progrès, sur l'aversion pour la démocratie, sur la certitude que l'évolution de la science ne peut élever la moralité publique. Les rapports de Villiers avec Poë et Flaubert sont directs et frappants : de l'un, il a continué les récits occultistes et fantastisques, avec l'autre il a rivalisé par la beauté somptueuse des évocations et du style.

Ce n'est pas à dire que la révolte contre la laideur, la bêtise et le manque d'idéalisme ait pris la même forme chez ces trois écrivains. Chez Poë, le malheur a créé un état de rêve hautain et raffiné, l'oubli absolu des contingences, et une sorte d'amoralisme. Il a décidé de vivre entièrement dans un monde étranger au nôtre. Chez Flaubert, la révolte d'honnêteté et d'art a pris la forme de la colère et de l'amertume, depuis les célèbres invectives contre le « panmuflisme » jusqu'à ce terrible *Bouvard et Pécuchet*, un des plus décourageants chefs-d'œuvre qui aient jamais consterné la vanité humaine. Chez Villiers, la haine de la démocratisation, du progrès, du bourgeoisisme, est plus métaphorique et plus railleuse que vraiment profonde : héréditairement religieux, spiritualiste, alliant l'hégélianisme à la foi catholique, il ne pouvait haïr, il se contentait de dédaigner et de souffrir, en dernier rejeton d'une race pieuse, illustre, étrangère à l'esprit nouveau. Comme Poë, l'autre monde l'occupait plus que le monde réel. Ce dernier était pour l'auteur du *Corbeau* un affreux cauchemar, et l'autre monde était celui de l'occultisme et du fantastique : pour Villiers, l'autre monde était celui du Christ, et le monde réel n'était qu'un lieu d'attente médiocre et négligeable, dont le désaveu ne savait jamais interdire la pitié. Des trois,

Villiers a certainement été celui qui a vu les choses de plus haut.

Ses œuvres sont disposées, comme celles de Flaubert, de façon à bien montrer le parallélisme de la foi idéaliste et de l'ironie envers la moralité moderne. D'une part, chez Flaubert : *Salammbô*, la *Tentation*, *Saint-Julien*, *Herodias* ; de l'autre, *Bouvard et Pécuchet*. *Madame Bovary*, l'*Education sentimentale*, *Un cœur simple*. D'une part, chez Villiers : *Axël*, *Akedysseril*, *Isis*, *Elen*, *Morgane*, le *Nouveau-Monde* : de l'autre, *Tribulat Bonhomet*, *Claire Lenoir*, l'*Eve future*, et une vingtaine de contes satiriques. En face des grands thèmes héroïques et lyriques, les visions de la médiocrité moderniste — les consolations et les dégoûts. Chez Flaubert, la symétrie est constante : Saint-Antoine, c'est Pécuchet devant la science. Mais Antoine, qui est un pauvre homme, devient un saint parce qu'il croit, et Pécuchet, qui est un sot prétentieux, redevient un copiste parce qu'il ne croit pas. Pour la même raison avorte tout le caractère de Frédéric Moreau, de l'*Education sentimentale*, et la colère de Flaubert stigmatise en Homais toute la demi-instruction, toute la démoralisation du faux progrès. Villiers reste plus capricieux, et ses intentions sont différentes : lui aussi fait évoluer les tentations du diable, c'est-à-dire de la science alchimique ou contemporaine, devant l'âme humaine avide de foi : mais dans ce grand conflit il confronte, non des grotesques, mais de grandes et nobles figures, Edison, et non Bouvard, Axël, et non Pécuchet. Il ne crée qu'un être bas, Tribulat Bonhomet : encore, lorsqu'on le compare à Homais, car c'est le Homais de l'œuvre de Villiers, on trouve l'énorme différence d'un sot étudié dans sa plus terne réalité et d'un personnage fantasque, symbolique, plein d'une emphase joyeuse, d'une perversité imaginée par un poète, et d'une allure diabolique qui

l'élève au ton de la grande comédie. Bonhomet est créé par un idéaliste absolu, comme le Beckmesser des *Maîtres-Chanteurs*, et on comprend que Richard Wagner en ait été enthousiasmé. Homais n'est qu'un imbécile de modèle courant : Bonhomet et Beckmesser sont des gnomes allégoriques, chimériques comme des gargouilles gothiques [1].

Catholique, Villiers, au lieu de bouder la science, s'en occupa très sérieusement : il comprenait que si l'athéisme n'était qu'un réactif brutal, insuffisant pour éteindre le besoin de Dieu dans les âmes auxquelles il ne donnait pas d'explication du divin, la science serait bien plus dangereuse pour la foi, parce qu'elle expliquerait progressivement le mystérieux, et parlerait ainsi, en d'autres termes que la religion, à la curiosité et au sentiment qui sont les motifs essentiels du besoin de croire. Il porta donc tout son effort de métaphysicien, de poète et de croyant sur l'occultisme, pour démontrer que toute science ne ferait que renforcer l'idéalisme. Au lieu de ridiculiser les pédants et les faux savants, ce qui sert l'autorité des vrais, il étudia sans partialité le concept même de la science actuelle, il admit d'emblée l'ambition scientifique la plus haute, celle de la recréation de la vie. Il mit en scène Edison, c'est-à-dire l'homme qui représentait le mieux à ses yeux la science matérialiste de son temps, et le supposa capable de créer l'*Eve future*, c'est-à-dire une femme vivante, construite par la collaboration miraculeuse de toutes les inventions mécaniques. Ayant très loyalement placé le démiurge moderne en présence de sa merveille suprême, ayant décrit minutieusement les moyens de cette réalisation inouïe, Vil-

1. On pourrait aussi songer à l'ironie énorme du *Sartor Resartus* de Carlyle, et à certaines pages de Jean-Paul Richter, avec lesquels Villiers n'est pas sans rapports.

liers s'attacha à démontrer que même après un tel miracle, le problème de l'incarnation de la conscience resterait entier.

Il ne faut pas oublier que l'*Eve future* a été écrite de 1870 à 1885 environ. Cela servira à comprendre que les théories de Berthelot et des savants plus récents auraient pu modifier l'idée que Villiers se faisait de la science et ses prévisions philosophiques. Cela servira aussi à mesurer le mérite de cet ouvrage extraordinaire, dont aucune analyse ne peut donner une idée. L'intrigue est un simple prétexte : le jeune lord Ewald a une maîtresse, Alicia Clary, suprêmement belle mais totalement banale d'âme. Ce contraste le désespère, et il confie à Edison, auquel il a jadis rendu un grand service. sa douleur de voir la beauté et la bêtise alliées en l'être qui l'enivre et le déçoit. Edison lui construit alors une créature mécanique, Hadaly, et peu à peu Ewald tombe amoureux de l'automate merveilleuse, à laquelle le magicien a donné artificiellement une âme plus authentique que celle de la vivante. Ewald et Hadaly disparaissent dans un naufrage, et le savant reste sombre devant l'annulation de son chef d'œuvre [1]. Le livre est extraordinaire : il tient du conte fantastique, il prévoit le merveilleux scientifique avant MM. Rosny, ou H. G. Wells, ou Robert Louis Stevenson. Il est follement curieux par l'ingéniosité de sa mise en œuvre, d'une difficulté incroyable, témoignant chez Villiers de connaissances très étendues : il prévoit les récents travaux de William Crookes, dont les expériences de 1880 intéressèrent déjà beaucoup l'écrivain, il prévoit même les recherches actuelles sur l'état radiant, l'inter-

1. On peut songer, à ce propos, à Hélène évoquée dans le *Faust* de Gœthe : il y a des traits « gœthiens » dans *l'Eve future* et dans divers contes de Villiers.

pénétration, la dissymétrie moléculaire, les transformations de l'énergie. Il contient des pages prophétiques, des dialogues d'une éloquence, d'une force et d'une élévation géniales, et dans tout son ensemble il est si profondément original, si riche d'hypothèses, de rêves, d'aperçus éblouissants, qu'on peut dire que l'insuccès d'un pareil livre est un véritable scandale. Il suffirait à la gloire d'un écrivain et d'un penseur.

Axël vieillira plus vite qu'un pareil chef-d'œuvre. *Axël* est un vaste drame romantique, non sans rapport avec les *Burgraves*; l'action en est obscure, et ne fait que prétexter de grands développements de lyrisme mélancolique. Le comte Axël d'Auersperg, dernier descendant d'une famille illustre, vit seul avec des serviteurs fidèles dans un burg, au cœur d'une forêt : il y garde un trésor. Un parent, le Commandeur, essayant de le lui dérober, Axël le tue en un duel loyal. Il a avec son vieux précepteur, Maître Janus, de longs entretiens sur l'occultisme et la mystique. Une jeune fille, Sara de Maupers, qui croit avoir des droits à la conquête du trésor, s'évade de son cloître et s'introduit dans le burg. Axël se bat avec elle, il est blessé : tous deux s'aiment, et décident de mourir ensemble, ayant connu la sublimité de l'amour absolu et le dédain de la vie. Cette brève analyse est, bien entendu, incapable de faire apprécier ce drame touffu, grandiose et parfois puéril, où il y a beaucoup plus de Byron que de Hugo, et qu'il faut considérer avant tout comme un recueil des préoccupations et des rêves qui hantèrent la jeunesse de Villiers, incarnée dans le fier

sombre et généreux Axël. Tout, ici, est allégorique, et si certaines scènes sont très émouvantes, et peuvent produire au théâtre une grande impression, l'œuvre est pourtant faite pour la lecture. On y trouve des longueurs fatigantes, bien qu'elles soient compensées par la magnificence d'une langue dont la splendeur fait songer à Chateaubriand et à Byron. Mais le pessimisme de Schopenhauer aboutit, dans *Axël*, après un grand déploiement romantique et mélodromatique, à un troisième acte qui est digne, par l'inspiration et l'exécution, de celui de *Tristan* et *Ysolde*. Le célèbre cri : « Tristan, faut-il vivre ? » se retrouve dans cette phrase d'Axël à son aimée : « Sara, pourquoi réaliser nos rêves ? Ils ont si beaux ! Vivre ? les serviteurs feront cela pour nous ! » Il y a du René, du Manfred et du Tristan chez Axël : mais rien n'est plus noble que cette fin où le renoncement volontaire aux joies terrestres, décrété par les amants avec un pessimisme enivré et transfiguré par l'idéalisme absolu, est proclamé dans des termes tels que seul un très grand prosateur lyrique les pouvait trouver. Œuvre étrange, œuvre inégale mais puissante, conçue par un esprit que le tragique, le mystère psychique et l'amour des belles images surhumaines sollicitaient ardemment. *Axël* malgré son emphase, ses surcharges ses facticités, restera quand même un des plus considérables témoignages de l'art post-romantique, et on pourra y voir l'œuvre qui a peut-être le mieux précisé la transition du romantisme de Hugo au symbolisme lyrique du drame wagnérien. Au demeurant, il y aurait un rapprochement fort intéressant à faire entre Wagner et Villiers : les analogies entre Axël et Tristan, entre Beckmesser et Bonhomet, ne sont pas les seules preuves de la parité de ces deux grands esprits qui s'apprécièrent et se connu Les causeries de 1868 et 1870 à Trieb-

chen sont de celles dont la critique déplorera plus tard de ne retrouver aucun témoignage direct.

Rien enfin, comme pour *l'Eve future*, ne donnera l'idée de l'humour, de la bouffonnerie paradoxale, de la sombre ironie, de la complexe et amère raillerie de *Tribulat Bonhomet*, qui dote nos lettres d'un personnage unique. Rien non plus ne remplacera la lecture de certains contes où Villiers a dit son dédain de l'utilitarisme, son mépris de l'argent et des vilenies qu'il engendre, ses prévisions d'une ère de réclame et de basse satisfaction matérielle : les *Demoiselles de Bienfilâtre, la Machine à Gloire*, L'*Agence du Chandelier d'or*, L'*Utilisation des tremblements de terre*, Les *plagiaires de la foudre*, l'*Affichage céleste*, sont des paradoxes étincelants, de ces sarcasmes lyriques que Villiers prodiguait dans ces causeries, et qu'il revêtait, en les écrivant, d'une forme parfaite. Ces fantaisies légères ou acerbes, où l'on sent vibrer une sourde indignation, laissent loin derrière elles les fantaisies que Poë consacra au bluff américain, entre deux rêves ou deux contes tragiques. La satire macabre ou burlesque qui fit le succès du *Chat Noir* a parfois trouvé ses prototypes dans ces histoires. Ce n'étaient même pas des vengeances, c'étaient les délassements d'un esprit incapable de s'aigrir, trop épris des beaux songes pour se complaire longtemps dans l'amertune. L'énorme caricature du docteur Bonhomet est celle du positivisme tout entier, et Villiers s'est plu à la compliquer de mille remarques qui font du sinistre personnage un être autrement caractérisé que Joseph Prudhomme, et même que Homais. Il ne faudrait pas voir dans toute cette partie ironique de l'œuvre de Villiers l'expression de la rancune. Il a pu souffrir des individus : quand il écrivait, il ne songeait qu'aux idées, et jusque dans ses mépris il y avait la dignité et la sérénité du chrétien.

Ses contes occultistes et ses audacieuses hypothèses se relient à une part de l'œuvre de Poë, dont l'influence est visible dans *Claire Lenoir*, récit terrifiant, dans la *Torture par l'Espérance*, dans *Véra* : on peut évoquer *Bérénice*, *le Puits et le Pendule*, *Ligeia*. Comme Baudelaire, Villiers avait tout de suite mesuré l'étendue des regards que Poë avait plongés dans le monde invisible. Mais Poë s'est borné à combiner avec une froide impartialité des effets d'une puissance mystérieuse : ce qui a surtout intéressé Villiers, exploitant après lui ce filon, c'est l'angoisse de l'âme aux prises avec l'inconnu et s'affolant à la recherche de Dieu. A ce point de vue la comparaison de l'admirable *Claire Lenoir* avec *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, un des contes les plus surprenants bien que les moins cités de Poë, sera pour les lettrés de la plus instructive curiosité. Villiers ajoute un élément moral, là où l'étrangeté terrible suffit à Poë. Il n'a pas été un peintre de caractères, encore que quelques traits lui aient souvent suffi pour dessiner des figures exquises : il était surtout préoccupé d'insérer dans une anecdote une idée générale. Mais dans tout ce qu'il a écrit on sent la tendance à faire prédominer le sentiment sur le fait.

Quelques-uns de ces contes lyriques pourront être considérés comme des chefs-d'œuvre du genre, autant à cause de la richesse de la langue que de la noblesse des thèmes. On en a groupé quelques-uns, des plus beaux, en un volume [1]. *Vera*, *Vox Populi*, *Duke of Portland*, *Impatience de la Foule*, *l'Intersigne*, *L'Amour su-*

1. *Histoire souveraines*, dix-neuf contes, Deman, Bruxelles, 1899. -- Les *Contes cruels*, *Nouveaux Contes Cruels*, *Propos d'Au-delà*, chez Calman-Lévy, 1883 et 1893. — *Trilulat Bonhomet*, Tresse et Stock, 1887. *Axël*, Quantin, 1890. — Pour la bibliographie complète, voir l'ouvrage de M. de Rougemont.

prême, le Droit du Passé, le Tueur de cygnes, la torture par l'espérance, Les Filles de Milton, L'Annonciateur, Sombre récit, Conteur plus sombre, Maryelle, le Convive des dernières fêtes, et enfin *Akëdysséril*, pourraient suffire à réserver une place éminente à leur auteur dans l'histoire de la littérature française : on ne peut rien lire de plus altier et de plus impressionnant que de tels contes. Ils réunissent tout ce qu'on peut demander à un grand écrivain : la profonde conception, la forme harmonieuse, le rythme infiniment varié d'une syntaxe sertissant des images splendides et majestueuses. Subtile et éclatante, aisée, pleine et souple, impressionnante par sa vitalité mystérieuse, savante et simple, gardant une armature toute classique sous une floraison de métaphores, la langue de Villiers de l'Isle-Adam est certainement une des plus belles qu'un écrivain français ait jamais employées. C'est cela que le public ne sait pas encore assez, et qu'on ne saurait trop lui redire, puisque Villiers a pu écrire durant plus de vingt années sans que la critique, sauf de rares exceptions, parût s'en apercevoir.

Villiers de l'Isle-Adam, si l'on ne parle pas de son malheureux fils, a été le dernier descendant d'une famille illustre. Il est mort misérablement : mais à cette descendance de maréchaux et de grands religieux, il a ajouté, en un éclair suprême, la gloire littéraire. Lui aussi, comme Vigny dont il eut la noblesse de caractère, a su « mettre au cimier doré du gentilhomme une plume de fer qui n'est pas sans beauté. » C'est un des écrivains de génie du XIXe siècle français. Il n'avait rien à faire dans le milieu parnassien où il survint, et auquel rien ne le rattache sinon quelques sérieuses amitiés : il a influencé la génération suivante, celle du symbolisme, qui a salué en lui un initiateur et un maître.

Assez d'années ont passé, laissant intacts les grands livres, pour effacer les traits inutiles du visage de Villiers tel que l'avenir le devra voir, pour disperser les racontars sur sa bizarrerie, ses mystifications, le laisser-aller de son existence falote de causeur génial et déchu qui finissait par dire tout haut ses rêves, en réalité pour soi-même, dans la banalité des petits cafés, avant d'aller mourir en chrétien chez les frères de Saint-Jean de Dieu, épousant *in extremis* une femme dont le fils n'a point survécu. Du désordre, des maux, des exaltations, des paradoxes, des ferveurs et des chutes de cette vie de « poète maudit », après que les anecdotiers s'en occupèrent, il siéra que les lettrés se taisent, pour ne s'attacher qu'à son œuvre. Là est la figure réelle de Villiers, dont les échotiers bienveillants n'ont donné que des caricatures.

On a classé hâtivement ce grand isolé parmi les écrivains du second romantisme, à peu près entre Ernest Hello et Barbey d'Aurevilly. L'insuccès relatif ou total de ces trois hommes ayant tenu avant tout à leur aversion véhémente pour la modernité et l'esprit de progrès scientifico-laïque, on a cru trouver là un lien critique suffisant. Au vrai, Villiers est, comme les deux autres, à la fois éloquent, aristocrate et mystique, mais ces données ne peuvent créer qu'une vague analogie. Villiers n'a pas l'unité de vision et de but de Hello, sa mysticité est infiniment plus sensible à l'enthousiasme artistique, et son goût est incomparablement plus rare et plus sûr. Jamais il n'a cette affectation de prédicateur emphatique, ces attitudes de Saint-Jean à Pathmos, qui déparent trop souvent les généreuses protestations de Hello. S'il laisse bien loin derrière lui Hello, admirable par l'âme et rebutant par la maladresse d'expression, en tout ce qui concerne la composition et le style, on peut encore

dire que Villiers dépasse, même en cela, tout ce que Barbey d'Aurevilly a produit. Il en rejette les défauts, il en intensifie les beautés, il est un grand seigneur auprès d'un capitan littéraire dont il n'a jamais le ton olympien si agaçant, le goût tapageur, les rodomontades ; et il est encore bien plus éloigné de la rhétorique haineuse, de la déclamation apocalyptique, de la bouffissure d'images truculentes qui rendent insupportable le talent de Léon Bloy, lequel se rattache à Hello et à Barbey d'Aurevilly par ses thèses et par ses défauts. Le départ même est illogique d'un parallèle entre ces écrivains catholico-romantiques et l'armature de l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, tellement supérieure par la lucidité, la force sereine, la pureté, la richesse des rythmes, la beauté du choix des images, la connaissance parfaite des secrets littéraires.

S'il était tellement nécessaire de classifier les écrivains, c'est entre Poë et Flaubert, et non entre Hello et Barbey d'Aurevilly, qu'il faudrait placer Villiers. Il y a là des affinités précises et profondes. L'œuvre entière d'Edgar Poë, à peu près aussi mal comprise d'ailleurs, est d'un mystique dévié vers la littérature, qui ne s'occupe de questions scientifiques que pour sourire amèrement de l'espoir, né au XVIIIe siècle, d'une coïncidence du progrès scientifique et du progrès moral. Edgar Poë ne connaît pas le mot « bonheur », et il n'a jamais dit un mot du problème de la divinité. Flaubert montre la même incrédulité devant la science, lorsqu'on la veut considérer comme un moyen de relèvement moral et une religion de la vérité, un monisme. Mais Flaubert est un catholique, bien qu'assez réticent sur ce point. Ses grandes figures dominantes sont toujours construites pour faire conclure à la laideur du progrès, à la déchéance universelle, au « panmuflisme » par manque de foi. Ce qu'Emer-

son appelait, de tous ses vœux confiants, « un univers de chimie », Poë et Flaubert l'abhorrent et le nient, comme Baudelaire d'ailleurs. On peut comparer, à ce point de vue, la *Petite conversation avec une momie* et *Bouvard et Pécuchet*. Le ton seul diffère chez le railleur américain et l'ironiste français.

Chez Flaubert, le mélange d'esprit catholique plus ou moins avoué donne quelque lourdeur à l'injustice de ses conclusions réactionnaires. Il y avait en lui un vivace principe bourgeois qui se retrouve dans son honnêteté un peu étroite, dans la méticulosité de son travail, et surtout dans son continuel besoin de déclamations antibourgeoises où l'on devine souvent en souriant malgré le respect, la révolte d'un « qui en est » et combat l'ennemi en soi-même. Chez Villiers, en qui rien de bourgeois ne fut mis et ne saurait entrer, l'esprit du catholicisme dogmatique et l'amour héréditaire des fastes du passé s'allient pour une conclusion pareille. Mais, des trois, c'est assurément Poë qui eut les raisons les plus graves, trouvées dans le spectacle de l'Amérique de son époque, de cette Amérique où il fut martyr et lutta vaillamment avant de tomber dans la dipsomanie, de ce pays sur lequel Dickens dans *Martin Chuzzlewit* a écrit des pages saturées de dégoût. La haine de Poë pour un progrès ainsi présenté, pour « la grande barbarie éclairée au gaz », dont parle Baudelaire, c'est le fruit de la souffrance infinie d'une âme ayant perdu même l'espoir en la science, malgré une étonnante faculté de concilier avec elle la métaphysique. La haine de Villiers est plus paradoxale, plus railleuse, plus métaphorique qu'amère ou vraiment profonde, sauf sur un point où sa conviction reste inébranlable : il croit que tout progrès est en puissance dans l'Evangile, et que cette vérité garderait les scien-

ces à son ombre si Rome, méconnaissant sa mission, ne compromettait pas l'esprit du Christ dans ses menées politiques.

Les divisions de l'œuvre de Flaubert sont celles de l'œuvre de Villiers. Tous les deux touchent au monde moderne pour en dire la laideur et ridiculiser ses prétentions, et tous les deux se réfugient dans une littérature héroïque pour se consoler de leurs incursions dans le domaine contemporain. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si leur antipathie d'artistes attachés au passé ne les égare pas, s'ils ne font pas preuve de faiblesse en refusant de chercher une beauté dans l'évolution, si le pire manque de foi n'est point celui qu'on montre envers la puissance de renouvellement indéfini des aspects de beauté humaine et naturelle, si, enfin, tracer une démarcation arbitraire entre l'âge révolu de la beauté et l'âge futur de la laideur, au lieu de chercher à aimer le temps où l'on vit, n'est pas le comble de l'illusion stérile et le plus dangereux démenti aux lois éternelles, la dévotion à la mort.

L'ironie de Villiers est profondément différente de celle de Flaubert, dont l'expression froide et impassible dissimule une secrète jovialité. C'est l'ironie mesurée et le sarcasme raffiné d'un grand seigneur; elle reste hautaine et courtoise. Elle est la distraction fugitive d'un rêveur lyrique, d'un mystique d'une magnificence un peu vague, qui ne sait pas haïr parce qu'il est occupé de l'autre monde plus que du monde réel. Flaubert a, toute sa vie souffert d'une timidité et d'une hérédité bourgeoise qu'il constatait sans pouvoir les bannir. Elles le livrèrent, dans sa vie privée, à des influences médiocres, il en avait des colères de sanguin, des rébellions toujours vaincues, et il étouffa son lyrisme sous sa probité linguistique. Ce fut un résigné irascible. Il n'y a pas de

résignation ni de colère chez Villiers, mais du dédain, la réserve de l'aristocrate qui ne s'encanaillera pas, même pour protester. Flaubert est plein de fureur et ferait volontiers le coup de poing, s'il ne se sentait rivé à son travail de bureau, bon géant devenu grammairien. Villiers ne promène sur le monde qu'un regard clarifié par la métaphysique et la croyance en une survie. Il garde le souci de sa tenue et ne se fâche pas, considérant tout état humain comme une minute négligeable dans l'éternité. Triste de constater l'élan du monde vers un idéal qu'il croit faux, il ne se dit pas, comme Flaubert, douloureusement certain du démérite des êtres. Flaubert, peintre de mœurs, se réjouit de ce qui l'irrite, avec une âpre soif de vérité, comme un médecin devant « un beau cancer ». Villiers éprouve le besoin de quitter ce qui blesse ses yeux trop clairvoyants, et de remonter d'un coup d'aile vers les régions de la beauté. La combativité un peu naïve de Flaubert se révolte conte la vilenie, au nom d'un idéal de vie qui est en somme celui des bonnes gens, car cet analyste des perversions sentimentales n'a rien voulu changer à la morale courante. C'est le fils d'une bourgeoisie qui entend bien lutter et prédominer.

Dernier rejeton d'une race bretonne, représentant d'une société vaincue qui ne s'attarde même plus au souvenir de la défaite, Villiers n'entend garder de toutes ses prérogatives que le droit au rêve, dans la vie pauvre.

Il y a donc en lui une sorte de désespoir harmonieux et irréductible, qu'il cache comme il conservait, paraît-il, la plaque de Malte dans sa valise Esprit pas éloigné de penser qu'un enrayement de progressisme serait possible dans le domaine moral ; seulement, imbu des hiérarchies, qui sur la servitude des proléta-

riats, édifièrent la grandeur des règnes, héritier des chevaleries grandes par l'épée et la croix, Villiers, n'accepterait de mot d'ordre que de la volonté de Rome, quelles que fussent ses restrictions intellectuelles. On dit qu'il songea à mettre sa plume au service d'une campagne religieuse. Le clergé, effrayé par tout homme supérieur, l'écarta, comme il a écarté successivement tous les grands écrivains qui s'offrirent à défendre sa cause, la haine et la crainte des penseurs semblant être sa règle invariable. Il est permis de penser que Villiers, par son éloquence et les ressources de son génie, eût rendu à l'Eglise de réels services, mais aussi qu'un différend se fût vite élevé.

Chez Villiers de l'Isle-Adam, l'âme, la sensibilité, sont encore plus importants que l'intelligence. Nous venons de voir ses analogies et ses contrastes avec Flaubert. Ce qui l'écarte de Flaubert pour le rapprocher de Poë, c'est l'occultisme ; c'est ce trait que relie sa métaphysique au monde visible. Il était né avec la haute faculté de percevoir constamment les réalités secondes, le dessous des apparences. C'était un visionnaire à qui Swedenborg ou Plotin étaient familiers. Mais le littérateur intervenait constamment avec un désir de perfection qui lui défendait les obscurités, les redites, les ridicules mêmes que, par exemple, Hello ne craint pas, et qui sont le prix de ces moments d'ingénue sublimité qu'on rencontre chez les mystiques exclusifs. On pourra dire que l'écrivain qui était en Villiers a fait tort à sa mysticité, mais les écrivains ne pourraient alléguer que sa curiosité du mysticisme a gâté sa littérature, car elle lui a conféré l'ornement suprême d'une beauté indéfiniment prolongée dans le songe. Elle a fait de toute son œuvre un chant, et cet homme, qui débuta par des poèmes assez médiocres, où même les vers remarquables

n'atteignirent que rarement à la sonorité lamartinienne, a révélé, dans toute sa prose, une extraordinaire faculté de suggestion magnétique.

Une très minutieuse analyse déterminerait avec peine la façon dont Villiers concilia son orthodoxie catholique, ardemment affirmée durant toute son existence, et ses études d'occultisme, qui le passionnaient. Il semble s'être penché, lui croyant, sur cette dangereuse région des sciences, avec la hardiesse d'un militant qui veut connaître l'ennemi. Il était bien trop averti pour ne pas sentir que là était tout le péril, et que si l'athéisme n'était qu'une réaction brutale, insuffisante à détourner les âmes du besoin de Dieu, l'explication progressivement raisonnée du mystérieux, donnée par la science, saperait bien plus la foi, puisqu'au lieu de nier les mystères, elle parlerait, en d'autres termes que la religion, à la curiosité et au sentiment, qui sont les motifs essentiels du besoin de croire. En écrivant *l'Eve future* et, dans *Tribulat Bonhomet*, l'épisode de *Claire Lenoir*, Villiers, se plaça donc résolument sur le terrain scientifique, pour démontrer que l'occultisme scientifique ne peut aboutir qu'à un renforcement du spiritualisme absolu.

En traçant le type du docteur Tribulat Bonhomet, tueur de cygnes et apôtre du « divin sens commun », Villiers a cédé au plaisir d'écrire une « bouffonnerie énorme et sombre », ainsi qu'il l'appelait lui-même, et de donner cours à son génie comique, qu'il possédait comme tous les grands lyriques; mais il n'a pas entendu peindre le véritable savant sous ces traits burlesques et sinistres. Au surplus, Bonhomet n'est point un savant, mais une sorte de Homais sadique qui rehausse d'un jargon scientifique ses sentiments bourgeois. Dans une œuvre de ce genre, le parti pris n'est qu'un élément littéraire. L'analyse des terreurs de *Claire Lenoir*, racon-

tées par Bonhomet, est une étude conçue très sérieusement. L'intérêt et la gradation des effets s'y fondent sur la synchronie et le transport de la sensibilité à distance comme dans les *Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, le chef d'œuvre de Poë, dont *Claire Lenoir* n'est, en somme, qu'une transposition. C'est là que Villiers s'est le plus approché du conteur américain qui l'a si vivement impressionné, et qui a su servir d'une si puissante étrangeté des données scientifiques (dont il prévoyait même plusieurs), pour fortifier ses subtiles rêveries métaphysiques.

L'Eve future touche, non aux faiblesses ou aux déformations de la science dans l'athéisme bourgeois, mais aux plus hautes spéculations de la vraie et pure science. Non seulement il faut repenser à la série de constatations antiprogressistes esquissées par Poë dans la *Petite conversation avec une momie*, mais encore trouvera-t-on un pareil désir de réfutation, et sans aucun élément de comique dans le grand roman de synthèse allégorique que M. Elémir Bourges a appelé *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, au moment où, vers la conclusion, le docteur Manès expose au grand-duc Floris le néant des connaissances scientifiques. Encore le nihilisme de M. Bourges ne se propose-t-il nullement de servir la foi, dans ce chapitre titré de l'amère devise espagnole *Todo es nada* (Tout n'est rien). Le désir de glorifier le spiritualisme catholique est, au contraire, la raison d'être de cette *Eve future* où Villiers a mis en scène avec une constante dignité la figure d'Edison, le prodigieux inventeur étant à ses yeux de poète la plus parfaite incarnation du démiurge que la science contemporaine pût offrir. Sans pédanterie, sans aridité, mais aussi avec une connaissance approfondie Villiers a admis d'emblée l'hypothèse du suprême souhait de la science moderne, la recréation logique d'un

être donnant l'illusion absolue de la vie. C'est un tel être qu'Edison parvient à fabriquer, en le dotant de toutes les perfections, pour consoler le jeune lord Ewald qui déplore l'absence d'âme dans sa belle maîtresse Alicia Clary, en sorte qu'Ewald tombe réellement amoureux de l'automate Hadaly, supérieure à la vivante Alicia. L'étude ingénieuse des procédés employés par Edison pour construire une telle merveille, fait de *l'Eve future* un roman passionnant, et un curieux prototype des livres de M. Wells ; mais tout l'ouvrage ne sert qu'à une finale affirmation du spiritualisme. Avec la plus haute éloquence, Villiers démontre qu'au-dessus de ce prodige scientifique, l'intangibilité de la conscience, le mystère de son incarnation, restent entiers. Le génie d'Edison ne peut avoir raison de Dieu, parce qu'étant génie il s'y confond. La science n'est que la confirmation de Dieu.

Un tel livre est beaucoup plus intéressant qu'*Axël*. Nous ne pouvons plus guère goûter le premier acte d'Axël, avec son immense interrogation orchestrée, aboutissant à un point d'orgue, le « Non » par lequel l'héroïne, Sara de Maupers, affirme à l'abbesse de son couvent son refus de prononcer ses vœux et de descendre dans l'*in-pace* où elle réussit à l'enfermer elle-même. Au second acte, le dialogue grandiloquent de l'alchimiste, maître Janus, et du jeune Axël qu'il initie, le duel du comte et de son oncle le commandeur, prouvent simplement qu'en 1830 Villiers eût peut-être pris la place de Victor Hugo Mais le dernier acte est wagnérien, il évoque *Tristan et Isolde*, il est superbe. On n'ira pas plus loin, dans la noblesse du langage français, que le: « Ta chevelure sent les feuilles d'automne, ô mon chasseur... » qui est un modèle de prose lyrique, et le renoncement volontaire aux joies terrestres, décrété avec un pessimisme éperdu par

Axël et Sara, est dit dans des termes qui emportent l'admiration. Le romantisme n'a rien trouvé de plus grand, et c'est de quoi compenser largement les moyens mélodramatiques, l'outrancière facticité, l'inhumanité emphatique du reste.

De ce romantisme fantastique auquel Villiers sacrifia en tous ses premiers essais, *Isis*, *Elen*, *Morgane*, il y a encore des traces dans *Claire Lenoir*, mais surtout une grande pitié. Etudiant les effets terribles de l'hallucination, Poë, passionné d'analyse, tire ses effets d'une étonnante puissance de sa froideur même, tandis que Villiers note avec angoisse les affres d'une âme aux prises avec l'inconnu, en chrétien que désole la consolation refusée à la créature souffrante. Cette pitié transparaît même dans son ironie. Il a écrit quelques fantaisies étincelantes, des mystifications sarcastiques comme *l'Affichage céleste*, *la Machine à gloire*, *l'Agence du chandelier d'or*, la visite du débutant génial à un directeur de gazette, *les Demoiselles de Bienfilâtre*. Ce sont des merveilles d'humour, dont le symbolisme laisse bien loin les fantaisies sur le bluff américain écrites par son émule Edgar Poë, entre deux rêveries ou contes tragiques. Mais on peut, en général, considérer l'ironie de Villiers comme un déguisement de la pitié. Il ne peut être longtemps amer, il a trop soif de beauté lyrique, il a gardé dans l'insuccès et la misère la faculté morale de ne jamais s'aigrir, et sa plaisanterie conserve toujours de la noblesse. C'est une sorte de tendance à des « jeux de mots métaphysiques », comme Jules Laforgue en a fait depuis. Ce sont les seules vengeances, discrètes et sereines, que Villiers ait tirées d'une époque où tout le décevait.

Il est profondément déplorable qu'un tel homme ait été déçu autant par son Eglise que par le progressisme.

Villiers, eût été pour la libre-pensée un adversaire redoutable. Il n'a pourtant été séparé de la philosophie pastorienne que par quelques vocables. Si, au lieu de choisir pour type du savant le thaumaturge Edison, il avait choisi Pasteur ou Claude Bernard, s'il avait assez vécu pour connaître les découvertes récentes qui ont modifié les données scientifiques sur la matière et son mystère, notamment les dernières affirmations de William Crookes, dont les trouvailles d'antan le frappèrent si vivement, peut-être son romantisme et son aristocratisme eussent cessé de se cramponner au dogmatisme romain. Ses deux pièces en un acte, *l'Evasion* et surtout *la Révolte*, qui est le prototype de *Maison de Poupée*, le montrent proche d'Ibsen et de Nietzsche.

Villiers semble être un homme d'hier, et cependant tout ce qu'il écrit est imprégné du pressentiment de demain.

Dans les plus mauvaises conditions, pauvre, renié par les religieux, isolé dans un médiocre groupe de poètes, ne trouvant dans le milieu catholique que des bedeaux ou des bretteurs, maladif, inapte à la littérature-carrière, Villiers de l'Isle-Adam a pourtant réalisé une œuvre énorme avec une constante unité dans son inspiration lyrique, occultiste, ironiste et mystique. Il a étayé son argumentation de connaissances très sérieuses, que sa fantaisie d'écrivain, autant que les entraves de la misère, l'ont empêché de coordonner impeccablement, mais qui témoignent quand même d'une cérébralité supérieure à celle de tous les éponymes du second romantisme et du Parnasse. Il n'a eu le temps d'être ni un grand théologien, ni un grand occultiste, ni un grand critique scientifique, encore que doué pour les devenir. Il fut surtout obsédé par la fausse idée que les romantiques se firent, après Gœthe, de la science synthétisée,

l'image des deux *Faust*, et, sans donner de toutes choses l'à-peu-près puéril de Hugo, sans avoir seulement « une teinture de tout », sans vouloir illusionner, par la science des vocabulaires techniques, sur le néant de la connaissance foncière des choses, Villiers a échoué dans une tâche devenue d'ailleurs irréalisable désormais à cause de l'immense complexité des sciences, la chimère de faire des ouvrages cycliques, des éthopées, des poèmes philosophiques, un *Novum Organum*, un *Faust*, un *Eureka*.

Le plus pur titre de gloire de Villiers, c'est donc sa faculté d'écrivain. Sa morale catholique, ses hypothèses occultistes, ses caractères, sont inférieurs ou égaux à d'autres. Mais ce qu'il faut dire et redire, ce qui a été scandaleusement passé sous silence, c'est l'admiration due à la langue de Villiers de l'Isle-Adam, tant que la langue française vivra sur des lèvres humaines. Elle est à la fois majestueuse et subtile, éclatante et stricte, nerveuse et aisée, pleine et délicate, classique et impressionnante par d'étranges harmonies, animée d'un rythme incomparable. Elle a la solidité de celle de Flaubert, avec moins de fatigue, moins d'essoufflement, et une puissance d'évocation plus constante, une musicalité plus variée, obtenue par des moyens plus naturels, et plus abondants. Les cinquante premières pages d'*Akëdysseril* dépassent tout ce que Flaubert a écrit. C'est la même magie d'évocation de l'Orient, la même suggestion de richesse barbare, mais Villiers y ajoute une indéfinissable transposition dans le rêve, un faste irréel qui ressemble à celui de certains tableaux de Turner. Le chant de ces longues phrases se prolonge magnifiquement dans l'âme. Ce n'est plus la splendeur métallique de Flaubert. Toute chose décrite évoque, comme en une déformation de son ombre, avec des vibrations infinies, toute une succes-

sion de visions intérieures, des séries d'analogies, et Villiers a su placer certains mots d'une façon telle qu'on pense ne les avoir jamais entendus auparavant.

C'était un grand maître de la prose lyrique. Il s'est créé, d'autre part, un style moderne et un fantastique qui trouvèrent évidemment leur prototype dans les contes de Poë, mais qui seront à leur tour prototypiques chez nous. *L'Eve future* est le modèle d'une littérature où Robert-Louis Stevenson, Wells, Marcel Schwob, ont depuis marqué leur rang, et que le romantisme ne soupçonnait point. Encore que Villiers n'ait guère tracé de caractères, préoccupé surtout d'incarner hâtivement dans une anecdote une idée générale, quelques traits lui ont suffi à dessiner des créatures exquises, d'un charme énigmatique, toutes radieuses de spiritualité. On les trouve dans *Véra*, dans *Maryelle*, dans *l'Amour suprême*, *le Convive des dernières fêtes*, *l'Intersigne*, *la Révolte*, *les Filles de Milton*, c'est-à-dire des chefs-d'œuvre. Et ce sont aussi des chefs-d'œuvre que le *Tueur de cygnes*, le *Droit du passé*, *Impatience de la foule*, *Akëdysseril*, le troisième acte d'*Axël*, *l'Eve future*, des chefs-d'œuvre de composition, de dialectique, d'entente décorative et tragique. Quand bien même on méconnaîtrait cette âme rare, cette fière et douloureuse conscience d'Hypatie au seuil d'une ère nouvelle, ayant regardé sans haine la venue d'un âge où sa noble fidélité au passé l'empêcha de demander sa place, il faudrait s'employer à faire réintégrer au rang des grands stylistes de notre littérature ce visionnaire exceptionnel.

LES RECHERCHES DE MALLARMÉ

« Nous n'avons su toutes ces choses qu'après sa mort. »

Vie de Pascal, par Mme Périer.

Ces pages sur mon maître, je les ai écrites il y a vingt-trois ans, dans le grand chagrin de sa mort. Je les redonne telles que je les ai écrites. Elles seules souffriront de l'épreuve du temps, et si je les sais imparfaites, leur sincérité reste du moins entière, témoignage que les années ont fortifié.

Ce poète mystérieux est sans doute l'un des hommes dont le nom défraya le plus la presse littéraire ou pseudo-littéraire de l'Europe. Peu de chercheurs ont suscité autant de railleries et de polémiques. Mallarmé, qui ne s'en souciait point, s'attira les jugements les plus singuliers. Tout, de son œuvre, donnait à prévoir que le public et les journaux l'ignoreraient éternelle-

ment : et cependant une sorte d'exaspération mêlée d'une déférence involontaire faisait que, par crises, les gazetiers et les personnes habituellement incurieuses de littérature insolite se pensaient tenues à s'indigner ou à demander, avec une ironie mêlée de crainte, qu'on « leur expliquât M. Mallarmé ». Et rien ne les satisfaisait. Stéphane Mallarmé n'était point classable ; de plus, il ne demandait pas à l'être, mais à rester seul. Il ne souhaitait même pas être compris : il désirait se tenir à l'écart et user du style selon les idées qui lui agréaient. Cette attitude, simple en apparence, suffit presque toujours à attirer autour d'un homme plus de bruit qu'il ne l'eût souhaité. Celui qui fut fait autour de Stéphane Mallarmé fut essentiellement cacophonique. Je crois qu'il se vit adresser toutes les injures connues. Dans les derniers mois de sa vie, il recevait encore des lettres anonymes où des gens exaspérés de ne point comprendre ses travaux le menaçaient des pires avanies. Il n'y a pas de petit échotier, de rimeur de revues pour cafés-concerts, de nouvelliste infime, de chroniqueur qui n'ait jugé indispensable de donner sa note dans le concert des quolibets, et d'apprendre à l'auteur de l'*Après-midi d'un faune* l'usage de la langue française. On le représentait comme un fou, un orgueilleux, un mystificateur, un prophète manqué, un charlatan rendant des oracles, une sorte de sâr Péladan sans costume excentrique. On l'accusait de pervertir les jeunes consciences, tout comme Socrate ; on eût, pour un peu, soupçonné une conspiration dans ses réceptions intimes du mardi soir. On dissertait sur sa perversité, sur son byzantinisme, sur les dangers de sa doctrine nébuleuse ; à peine si le reproche d'immoralité ne s'ajoutait pas à ces griefs effarouchés. Stéphane Mallarmé, pour les critiques patentés des organes bien pensants, était le *mons*

trum horrendum. Et cependant, on ne pouvait se défendre d'une certaine retenue. On sentait qu'on avait affaire à « quelqu'un. » Il faut croire que la conviction silencieuse, le travail quotidien et le mépris absolu de l'opinion et des avantages matériels de l'existence sont des forces magnétiques infaillibles, car le nom de Stéphane Mallarmé, en même temps qu'il soulevait les haros, sonnait avec une autorité singulière. Ne comprenant pas, les détracteurs mêlaient à leur ironie irritée une indéfinissable déférence. Pour qui ne saisit pas une chose qu'il n'a jamais vue, il y a humiliation, doute de soi et, malgré tout, considération obscure pour l'inventeur : ainsi les paysans regardent travailler un peintre et méprisent ses esquisses tout en les respectant. Les pires plaisants eussent, au fond, été enchantés de pouvoir dire qu'ils avaient compris, et s'en fussent estimés davantage. Avec le temps, presque tous s'étaient tus ; la force indomptable d'une volonté indifférente avait triomphé par le simple moyen du silence. Mais il n'en est pas moins vrai que Stéphane Mallarmé fut traîné aux gémonies pendant vingt années de son existence. Quiconque le jugerait par les feuilles publiques n'en saurait penser, à de rares exceptions près, que folie, perversion, mystification, maladie d'âme et charlatanisme.

Voilà ce qu'on a dit de Stéphane Mallarmé. Ce qu'il fut n'a rien de comparable à ce qu'on écrivit. Ce fou fut un logicien parfaitement organisé, doué d'un cerveau philosophique extraordinaire, et dont les défauts mêmes furent des excès de rigorisme dans le raisonnement. Cet orgueilleux fut un simple, vivant retiré dans un intérieur modeste dont le goût personnel faisait tout le prix avec quelques tableaux de maîtres modernes, presque pauvre durant toute son existence, n'allant chez personne, collaborant gratuitement à des

revues de jeunes poètes. Ce mystificateur fut un sincère, un travailleur acharné, hanté de perfection, adorant sa langue natale, dévoué totalement à la littérature qui fut son unique passion, son bonheur, sa raison de vivre, et en même temps son martyre, car le mot n'est pas exagéré, et s'il fut appliqué justement à Flaubert, Mallarmé l'a mérité plus exactement encore. Ce charlatan sibyllin fut, personnellement, l'homme le plus courtois, le plus délicatement inspiré de la vraie politesse française, dont la bonne grâce, la voix charmeresse, l'amabilité faisaient le délice de quiconque l'approchait. Le témoignage de ceux qui l'ont connu est unanime sur ce point. Mallarmé laisse dans deux générations d'artistes le souvenir d'un causeur incomparable, dont la parole rêveuse et lumineuse ne se retrouvera pas. Nombre de gens qui n'aimaient pas son œuvre et l'avaient raillée même méchamment se sentaient, mis en sa présence, conquis et transformés : ils s'en allaient regrettant leurs attaques. On a dit que Mallarmé professait, et enseignait la doctrine symboliste à des jeunes gens dont il faussait l'esprit. C'est absolument inexact : l'attitude que le poète eut toujours fut celle d'un individualiste, écrivant d'après une méthode purement applicable à sa propre inspiration, récusant tout enseignement et engageant chacun à ne se fier qu'à soi-même. Si de jeunes hommes se sont faussé l'esprit en l'écoutant, c'est sans doute qu'ils étaient dépourvus d'originalité et interprétaient mal ces déclarations exclusivement limitées à leur auteur ; si Mallarmé eut une influence, c'est par le prestige de son caractère, de son désintéressement, de sa sobre élégance personnelle et de sa noblesse d'âme. Il n'y a rien là pour pervertir ni faire école : et quant aux formes mêmes de l'œuvre de Mallarmé, personne n'en

a fait usage que lui. A peine deux ou trois tournures de phrase, une certaine manière de placer les épithètes appliquées au sujet entre virgules, et un usage momentané de l'infinitif comme participe présent pour produire un effet spécial, ont-ils passé des écrits du poète à ceux de quelques-uns de ses amis. C'est tout ce qu'on peut constater, c'est-à-dire presque rien. La vérité est que, comme individu, comme esthéticien, dans le goût, la « couleur poétique », la métaphysique et en toute chose en général du corps et de l'âme, Stéphane Mallarmé a été un homme inimitable, sans analogue dans son temps, un organisme dont le mystère naissait avant tout de ce manque total de similitude à qui que ce fût, qui ne pouvait être pastiché en aucune façon, et qui a formé un tout cohérent, ordonné, logique jusqu'à l'ascétisme et mû par une volonté farouche dissimulée sous une affabilité discrète. Lorsque Rodin, en revenant du cimetière où l'on venait d'ensevelir son ami, disait : « Combien de temps faudra-t-il à la nature pour refaire un cerveau pareil ? » il formulait avec netteté le sentiment d'exception qu'ont éprouvé tous les familiers de Mallarmé. Désintéressement, rigorisme de système, purisme de style, goût, ordre et tenue personnelle, tout en lui était absolu, sans défaillance, maîtrisé constamment par l'idée d'un devoir accepté une fois pour toutes.

Comment donc y a-t-il un si grand désaccord entre ce qu'on a dit de cet homme et ce qu'il était ? Comment se fait-il que cette beauté individuelle fut si mal appréciée ? Comment se fait-il qu'après tant d'articles et de recherches critiques, de polémiques, de plaisanteries et d'hommages, notre temps n'ait pas encore su se faire une idée nette de ce que fut Mallarmé ? Il travailla vingt-cinq ans, tous les jours, avec une

intensité folle ; il recueillit des injures en majorité, et pour compensation, le respect de la jeunesse depuis 1884, et l'admiration de nombreux esprits étrangers. La plupart des écrivains remarquables d'Angleterre ou d'Europe centrale qui passaient à Paris venaient saluer avec déférence l'auteur décrié de l'*Hérodiade*. Pour eux, il était un des grands maîtres français. Mais ils le connaissaient mieux que les chroniqueurs parisiens. En réalité, si les critiques furent généralement inexactes, et appuyées sur des notions fausses, la moitié des éloges adressés à Mallarmé n'ont pas plus de valeur. Le poète ne s'en souciait pas. Il vécut toujours à l'écart, avec beaucoup de visiteurs et peu d'amis. Son existence intime fut très fermée. Edouard Manet, Madame Manet (Berthe Morisot), Théodore de Banville, Degas, Monet, Whistler, Odilon Redon, Rodin, Renoir, furent ses confidents de cœur et d'âme, avec quelques-uns des jeunes poètes et musiciens d'aujourd'hui. La gloire lui vint comme l'invective, sans rien déranger en lui. Mais s'il ne montrait pas avec ostentation sa vie et sa personne, il ne les cachait pas non plus. On pouvait les étudier. On pouvait surtout constater, avant de le railler, qu'un labeur opiniâtre de tant d'années, surajouté à des œuvres de jeunesse que tout le monde tenait pour belles, n'aboutissait ni à une mystification ni à une démence, mais probablement à une conviction réfléchie, valant la peine et l'honneur d'être examinée de très près. Mais l'exemple n'a que trop démontré que ce genre de crédit n'est pas fait aux esprits qui sortent des voies ordinaires. Maintenant que nous avons à parler d'un mort, nous pouvons dire que nous avons réellement une revision de fond en comble à faire à son sujet ; et le mystère qui enveloppait de charme l'auteur ne doit pas persister autour de son œuvre. Elle doit être exa-

minée au plein jour, elle peut le supporter. Il faut savoir pourquoi il y eut un tel désaccord entre Stéphane Mallarmé et ce qu'on en a dit ; ce qu'il voulait réaliser, ce qu'il a écrit, ce qu'il a formulé d'esthétique, il faut l'établir nettement et impartialement.

*
**

La carrière de Stéphane Mallarmé est connue ; elle n'offre pas grande curiosité, parce qu'elle est tout intérieure ; la vie des hommes voués à la Méditation, « au rêve habitués », comme il se définissait lui-même, est entièrement tournée en dedans. Ses événements sont tout spirituels, ses commotions et ses aventures sont abstraites. Ce fut dans le groupe parnassien, vers la fin de l'Empire, que Mallarmé apparut aux amis de Leconte de Lisle, à Coppée, à J.-M. de Heredia et aux autres. Il montra une personnalité discrète et concentrée, tout de suite tenue en observation par ses camarades, beaucoup moins songeurs, plus épris de beauté froide, et d'une plastique du vers excluant la musicalité. Mallarmé s'inspirait directement de la pensée sombre et douloureusement lyrique de Baudelaire ; de plus, il était un fervent wagnérien, un amoureux de l'art symphonique, et le plus chaud partisan de la peinture de Manet et des premiers essais d'impressionnisme que l'auteur de l'*Olympia* tentait avec son ami Claude Monet. Ces tendances isolèrent rapidement Mallarmé du Parnasse, avec Villiers de l'Isle-Adam qui en partageait tout au moins le wagnérisme et le goût du lyrisme mystérieux. Léon Dierx aussi, sentimental et musical, d'une coloration assourdie et d'un lyrisme grave, était dissemblable des Parnassiens brillants et creux.

Une séparation morale devait s'accomplir. Villiers de l'Isle-Adam se tourna vers l'occultisme et le roman idéaliste, et, dota les lettres françaises de l'*Ève future* et d'*Axel*. Léon Dierx n'eut qu'à rester le solitaire qu'il fut toujours. Stéphane Mallarmé développait une méthode logique et philosophique trop ferme pour ne point rompre plus nettement encore. Lorsqu'il appliqua ses théories d'art dans un poème, l'*Après-midi d'un Faune*, ses camarades du Parnasse crièrent au scandale et, disait-il en souriant, « le morceau fut refusé avec un grand ensemble ». De ce jour, Mallarmé se retira, gardant avec ses confrères des relations personnelles qui furent toujours à l'éloge de son caractère exquis. Il fut pour Théodore de Banville, jusqu'au dernier jour, un ami d'élite, que le grand charmeur appréciait d'ailleurs avec une noblesse égale et dans les fortunes les plus diverses Mendès, Coppée, Heredia, Leconte de Lisle se virent suivis avec un sourire et une loyauté invariables, du fond de sa retraite, par le camarade exclu. Mais désormais il agit seul et poursuivit contre l'opinion publique, la pauvreté, l'obscurité, le développement inflexible de ses convictions.

Sa vie, alimentée médiocrement par un traitement de professeur d'anglais en divers collèges, dont la retraite ne lui vint qu'environ quatre ans avant sa mort, s'écoula sans incidents remarquables.

On voyait aux promenoirs des concerts un petit homme aux yeux magnifiquement rêveurs, à la tête fière et calme, à l'allure aristocratiquement simple, on savait qu'il travaillait en silence, et ne publiait presque rien. Quelques poèmes d'une élévation et d'une forme magistrales avaient précédé l'*Après-midi d'un Faune ;* on se redisait entre raffinés *Les Fleurs*, *l'Apparition*, *l'Azur*, *le Guignon*, *les Fenêtres*, et ces proses

appelées *le Phénonène futur, la Pipe, Plainte d'automne*, et on attendait ce qui naîtrait de cet exil volontaire d'un grand poète. La traduction des *Poèmes d'Edgar Poë* fut considérée comme un chef-d'œuvre complétant pour une édition classique la belle interprétation que Baudelaire avait faite des contes du génial Américain. Il fallut y joindre une préface au *Vathek* de William Beckford, et l'édition de l'*Après-midi d'un Faune* avec illustrations d'Édouard Manet. Mais à part ces témoignages, l'œuvre de Mallarmé restait invisible. Ses poèmes paraissaient en un luxueux album autographié, avec frontispice de Félicien Rops, d'un prix très élevé et d'un tirage restreint. Comme Verlaine, également échappé du Parnasse, et entraîné par sa fatale existence dans des routes très différentes, Mallarmé demeurait honni ou inconnu. Ce ne fut qu'en 1884 que la génération de jeunes hommes qui allaient être baptisés décadents, puis symbolistes, alla chercher chez lui le travailleur solitaire et en fit un maître. Stéphane Mallarmé ne ferma pas sa porte et ne refusa pas de livrer à des poètes nouveaux le fruit de ses réflexions sur l'art. Dès lors se fondèrent ces *mardis* devenus célèbres, et dont on a dit tant d'absurdités. L'excommunié se trouva chef d'école. En même temps que s'éveillait la verve de la critique, la gloire naissait.

Dès lors Stéphane Mallarmé, ne publiant que dans les revues des jeunes gens, à titre gracieux, n'ayant aucune attache aux journaux, ne gagnant rien avec ses écrits, partagea les vicissitudes de ses nouveaux amis, comme il avait partagé celle des impressionnistes. Toute sa vie cet homme paisible, sérieux et doux, ennemi de la réclame et du fracas, garant toujours sa personne des polémiques et des exhibitions, se trouva du côté des vilipendés et assuma leurs injures en surplus de celle qui

lui revenaient. Au cours de ces années, de 1884 à 1898, parurent les *Pages*, où s'encadraient les *Notes sur la danse*, la *Rêverie sur Richard Wagner*, les *Impressions théâtrales* d'abord publiées à la *Revue indépendante*, et la théorie du vers considéré dans ses ressources d'expression musicale. A divers intervalles s'ajoutèrent des *poèmes* et des *sonnets*, que Mallarmé présenta toujours comme des spécimens de ses essais linguistiques, où l'idée comptait peu et n'était qu'un prétexte à recherches de syntaxe et de style : la conférence sur *Villiers de l'Isle-Adam ;* celles sur *la Musique et les Lettres* ; divers articles sur la poésie, les concerts, la Loïe Fuller, la personne morale du poète. Le tout concentré en deux volumes de format ordinaire, l'un titré *Vers et prose*, l'autre *Divagations*. Stéphane Mallarmé travaillait avec une lenteur et un scrupule sans cesse grandissants : cette œuvre très restreinte lui coûta un amoncellement considérable de notes, que sa volonté dernière interdit formellement de publier, et où se trouvaient, si j'en crois le souvenir d'une conversation privée, la fin du poème *Hérodiade* et un drame. Dans les derniers temps de sa vie, Mallarmé s'était rangé à une conception spéciale du vers libre, après y avoir longtemps résisté. Il avait dirigé ses recherches sur ce point, et en avait même publié un exemple typique, dont je ne pense pas que la critique ait eu communication. Mallarmé recevait ses amis le mardi soir, assistait fidèlement aux matinées du dimanche de Lamoureux; il vivait six ou sept mois de l'année, depuis la liquidation de sa retraite, à Valvins, près de Fontainebleau, au bord de la Seine, où il canotait avec passion. C'est une vie simple, si unie, si pacifiquement vouée à l'intimité et au travail qu'un spasme nerveux de la gorge a brutalement éteint le 9 septembre 1897. Les vacances firent que seuls les in-

times suivirent des obsèques discrètes et dignes ainsi comme le mort lui-même.

Voilà tout ce que l'historiographe peut dire de ce solitaire. Quant à l'essence même de sa doctrine et de ses écrits, je tenterai d'en donner au lecteur un commentaire et un exposé, plutôt que de l'« expliquer ». Stéphane Mallarmé fut un auteur d'accès malaisé. Etre obscur n'est pas un défaut, mais une façon de comprendre l'art ou le travail mental que l'on cultive : Jacob Bœhme et Swedenborg sont fort obscurs, certains mathématiciens le sont, et certains théologiens aussi. qui ont pourtant un nom et une valeur considérables dans l'univers. Deux conditions suffisent à légitimer cette obscurité ; en produire des raisons, et ne compter que sur un nombre de lecteurs et d'approbateurs proportionnés à l'hermétisme de ce qu'on leur soumet. Il y a des choses difficiles à exposer, parce qu'elles sont difficiles en elles-mêmes; et l'obscurité n'est pas le désordre, l'illogisme ni le non-sens. Enoncer une chose obscure en elle-même, dans la forme qui lui sied, expose à l'obscurité. Les écrits difficiles de Mallarmé ne sont point obscurs par l'explication qu'il y donne de ses sujets, car cette explication est toujours logique et ordonnée; mais il parle de problèmes esthétiques que peu de gens sont en état de discuter. C'est au lecteur de fermer le livre ou de s'instruire.

De l'ensemble d'idées exposé par Mallarmé dans ses différents écrits et dans sa conversation, ressort une conception complète de l'art littéraire et poétique. Je dis : dans sa conversation, car les conversations merveilleuses de Stéphane Mallarmé n'ont pas été notées par ses amis et nous devons tenir cette perte pour capitale; on pourra sourire si je dis ici, faisant appel à mes souvenirs d'intime familier, que souvent ses amis et

moi, à l'issue d'une causerie lumineuse et inspirée par le génie, nous déplorâmes de n'avoir pas imité les disciples de Socrate perpétuant la parole de leur maître. Mallarmé nous donna maintes fois l'impression haute de l'âme de Socrate, dont Verlaine nous évoquait le visage.

Mais l'interviewer moderne a rendu impossible le fait de se tenir, crayon et carnet en main, devant un homme qui énonce des pensées : nous eussions eu l'air de reporters ou de lycéens au cours. Les conversations de Mallarmé, qui formeraient un inimitable volume, ont contenu tout son rêve et formulé tout son désir d'art · car cet homme qui, dès qu'il écrivait, était torturé de scrupules, et pesait mille fois chaque terme, devenait, lorsqu'il parlait, le plus libre, le plus enthousiaste et le plus abondant des parleurs.

La conception fondamentale de Stéphane Mallarmé procède de l'esthétique métaphysique de Hegel, et l'on peut dire, qu'il fut l'applicateur systématique de l'hegelianisme aux lettres françaises. L'idéalisme absolu de Hegel, de Fichte et de Schelling avait déjà tenté Villiers de l'Isle-Adam, dont la *Claire Lenoir* est une application curieuse de ce système; Mallarmé en fit la base même de ses travaux. Pour lui, les idées pures étaient les seuls êtres virtuels et réels de l'univers, alors que les objets et toutes les formes de la matière n'en étaient que les signes. « Il doit y avoir quelque part des figures primordiales dont les corps ne sont que les images », dit Flaubert. Cette formule est pour ainsi dire l'hegelianisme même. Les apparences du monde ne sont que des séries de signes, sans cesse détruits et réparés, d'un ensemble d'idées qui seules sont immortelles et indestructibles, à cause de leur abstraction même, et qui sont par conséquent les seules réalités dignes de ce nom. Ces signes transitoires s'appellent *symboles :* tout

objet est le symbole passager de son idée-mère. Le monde n'est qu'un système de symboles subordonné à un système d'idées pures qui sont régies par des lois cosmiques, et dont la réunion constitue la divinité. Tout symbole est donc une manifestation et une incarnation de la raison centrale. L'univers est, pour ainsi dire, une écriture immense dont chaque objet est une lettre, et dont le total raconte le divin : en sorte qu'au fur et à mesure que les êtres doués de pensée prennent conscience de cette écriture symbolique, par la science, l'art et la religion, ils déchiffrent la divinité même et la créent progressivement.

Il s'ensuit que l'expression d'art doit se servir des réalités pour exprimer les idées pures, et seulement comme d'intermédiaires entre la conscience humaine et Dieu. Le réalisme, c'est-à-dire l'étude des symboles *pour eux-mêmes*, est donc une vaine occupation, méconnaissant la destination supérieure de l'art. Il n'y a pas d'art sans emploi d'éléments matériels, qui permettent à la pensée de communier avec les autres hommes ; mais l'emploi des symboles doit être constamment rapporté à une idée essentielle, dont ils ne sont que le truchement. Un art symbolique doit donc s'interdire les réalités considérées comme but descriptif, de même qu'une religion ne considère les hosties, croix ou statues que comme des signes momentanés d'idées éternelles, ou que la science n'étudie les organismes que relativement aux lois permanentes qui les régissent ; et l'art, la religion et la science ont une racine commune dans la recherche de Dieu à travers les formes qui évoluent continuellement. A mesure que nous étudions les symboles et trouvons sous les aspects variables les principes abstraits qui les constituent, nous nous faisons une idée plus claire de la divinité, notre conscience la réfléchit plus directement,

et l'idéal est que, par une connaissance totale des lois cachées sous les symboles, la conscience et Dieu qu'elle reçoit s'identifient. Tout acte de travail cérébral est donc, à ce point de vue, un acte de foi religieuse.

Cette théorie fait de l'art une manifestation mystique. Une des conséquences de l'hegelianisme est de relier l'esthétique à la religion. L'étude des formes au point de vue de la beauté est en effet, suivant Fichte, l'étude des formes visibles de Dieu. La ligne et la couleur sont des éléments abstraits, imposés à la matière et distincts d'elle, car ils sont immatériels. Ce sont les traces du divin dans le monde. Le poète et l'artiste sont donc, en quelque sorte, des prêtres.

Ils apprennent aux hommes à voir Dieu sous les symboles. C'est aussi l'opinion d'Emerson. Pour s'en tenir à la poésie, cette théorie est conforme à ses origines mêmes, qui furent religieuses. La genèse du langage poétique appartient aux prêtres qui prononçaient les prières et les oracles en langage rythmé et chanté, ou accompagné par des instruments; les sibylles proféraient leurs prédictions en versets limités par la respiration plus ou moins haletante, avec des retours de sonorités analogues; le scandement et l'usage des strophes a été de tout temps un procédé employé pour indiquer l'énoncé de choses importantes et spécialement liturgiques. La poésie est donc un chant exprimant musicalement et par symboles, une idée religieuse. La poésie lyrique est la seule digne de ce nom, et toute autre poésie narrative, descriptive ou oratoire est une déviation de la prose, c'est-a-dire de la langue propre à l'expression directe de la réalité. La poésie concilie en elle l'art plastique et l'art symphonique, par le fait qu'elle dispose d'épithètes et de sonorités verbales; mais elle ne doit se proposer ni d'éveiller les impressions que donnent la peinture et

la sculpture, ni de n'être qu'un jeu de sonorités. Elle doit être une transposition de ces deux arts et en donner la fiction, en demeurant un langage sacré, le langage de la pensée pure de l'individu. Idéalisme et individualisme absolus sont les principes du système hegelien, autant dans la métaphysique que dans l'art ou dans la morale.

L'œuvre d'art ne s'y sépare donc point de l'œuvre religieuse ou de l'œuvre philosophique. Le poète est distinct de l'écrivain, qui peut exprimer avec talent des notions sociales ou des réalités de son époque. Le poète est investi d'une mission particulière. « C'est, dit Shelley, le législateur non reconnu du monde ». La poésie est à l'écart de la littérature proprement dite, et les poètes forment dans les sociétés une caste méditante, comme les dominicains ou les chartreux. Ce sont des mystiques laïques qui ont pour devoir de dégager les sentiments, les passions, les rêves, c'est-à-dire les exaltations lyriques de l'homme vers la divinité — de leurs éléments passagers, et d'en exprimer les lois permanentes par des images symboliques. Leur langue ne doit pas être non plus celle des hommes ordinaires, appliquée à la conversation usuelle, mais une langue épurée, choisie dans le parler habituel et soumise à des lois spéciales, à l'exemple de tous les dialectes sacrés, extraits des dialectes courants de chaque pays.

Ces éléments doivent participer à la construction d'une œuvre d'art-type, où s'unissent toutes les expressions, la danse, la mimique, le dialogue, la peinture, la plastique, la symphonie et le vers. C'est la conception qui hanta Wagner et qui préside à la *Tétralogie*. Cette œuvre nécessite le concours de la foule : elle est comme la messe de l'esthétique. Le théâtre lyrique est une sorte d'église de l'intellectualité, et un lieu saint au même

titre que tout édifice consacré aux cultes. Le livre est une réduction du théâtre : le poème et la prose peuvent y résumer la danse, la musique, la peinture et la pantomime, et le concours du public n'y est pas nécessaire. L'homme peut être seul devant un livre, et faire œuvre d'art et de foi dans le silence de sa lecture.

Mallarmé, pénétré de la justesse de ces points de départ, les développa jusqu'à leurs extrêmes conséquences, On peut dire que son œuvre est unique à ce point de vue: il n'y a pas d'autre exemple français d'une telle systématisation de l'art littéraire fusionnant avec la métaphysique symbolique. Ayant exprimé dans ses premiers poèmes des sentiments d'un pessimisme noble, d'une fiévreuse beauté, Mallarmé céda progressivement à des considérations plus sereines, plus hautes, d'une portée plus élevée et plus étendue, et peu à peu conçut le plan d'une œuvre considérable. Mais plus son esprit lucide et volontaire concevait les fondements philosophiques de cette œuvre, plus il comprenait qu'elle entraînait toute une réforme, la refonte complète des moyens d'expression. Le puriste, l'amoureux de perfection et le théoricien qu'il y avait en lui se montrèrent de plus en plus exigeants et scrupuleux. L'œuvre resta à l'état de notes; à chaque instant sa préparation soulevait de nouveaux problèmes, imposait la résolution de nouvelles difficultés, ce Mallarmé est mort sans avoir pu recueillir et condenser les résultats de ses travaux. Du moins, si nous n'avons de lui que quelques poèmes qui suffisent à attester un lyrique admirable, a-t-il eu le temps d'établir une des plus originales, des plus fortes et des plus intellectuelles esthétiques qu'on ait conçues en France. Il est le dernier représentant de cette science, et l'un des plus subtilement intéressants. Voici maintenant à quelles façons d'envisager les formes d'art il s'arrêta.

*
**

J'ai prononcé le mot de martyre littéraire, en ajoutant qu'il n'était pas trop fort. Il est véritable que Stéphane Mallarmé se sentit enrayé dans son imagination qu'il avait très étendue et très belle, dans sa passion, qu'il avait fiévreuse et exaltée, dans son lyrisme, qui pénétrait ses moindres paroles et tout son être, par une éternelle question : celle de la perfection de la forme, et mieux encore, de la recherche d'une forme originale. « Ce labeur de linguistique par lequel, quotidiennement, sanglote de s'interrompre ma faculté poétique », dit-il tristement quelque part. Et en effet, il subit toute sa vie ce scrupule : prisonnier de soi-même, il se refusa logiquement le droit d'édifier des œuvres avant de les avoir fondées sur une esthétique et des procédés renouvelés. Il lutta contre son envie de produire : inépuisable créateur d'images, comme le montrait sa conversation, il se priva de la joie d'énoncer ses pensées, jusqu'à ce qu'il eût trouvé l'arrangement parfait de ses moyens d'expression. On conçoit quel supplice raffiné engendre une pareille résolution. On a parlé de la maladie de la perfection qui faisait souffrir Flaubert. Mais au moins Flaubert put-il se mettre assez en paix avec lui-même pour publier des œuvres où il montrait le résultat de son travail. Mallarmé n'eut pas cette joie. Il se faisait de l'art une idée si mystique et si absolue qu'il ne pouvait se décider à en donner un témoignage dont il se déclarât content. On n'imaginera jamais à quel point Mallarmé eut l'adoration ardente, religieuse et presque craintive de l'art littéraire ; cette adoration conférait à sa personne quelque chose d'auguste, tant on y devinait l'esprit de sacri-

fice et la dévotion absolue aux arcanes de la poésie. « Que de fois, m'avoua-t-il un jour, j'ai résolu de me mettre à écrire les livres que je portais dans mon cerveau, en me contentant d'une forme française habituelle, d'un à peu près éloquent et expressif, avec des rythmes et une syntaxe d'usage courant, en me jurant à moi-même de secouer le joug; et puis, au moment de commencer, je sentais que je ne pouvais pas, que l'on n'a pas le droit de mésuser ainsi de la langue écrite — et je recommençais à étudier ce qu'elle exige ». Il a étudié jusqu'au dernier jour.

L'idée essentielle de Mallarmé, quant aux formes du style, était que le langage écrit est absolument distinct du langage parlé, et qu'on les a mélangés indûment depuis des siècles. Par « langage parlé » il entendait aussi les phrases écrites qui n'ont pas un but abstrait, mais servent à l'échange des rapports sociaux. Il appelait tout cela des conversations. Mais il n'admettait point que la même langue servît indifféremment à l'avocat, au médecin, au commerçant ou au poète. L'erreur venait, disait-il, de ce que tous les arts ont leur technique et leurs instruments propres, pinceaux, ébauchoirs ou notes de musique, alors que la littérature semble n'en point avoir, et emprunter le langage courant. Mais ce n'est précisément qu'une illusion pernicieuse qui engendre un détestable malentendu. Les profanes, qui ont le respect du pinceau, de l'ébauchoir ou des signes musicaux dont ils ignorent le maniement, se croient aptes à juger de plain-pied et sans étude préalable un livre, parce qu'il est fait avec les mots dont ils usent. Il en a l'air : en réalité, un livre n'est digne de ce nom que lorsque l'auteur a su tirer de ce langage courant des instruments personnels, aussi spéciaux que l'ébauchoir ou la palette — un style. Comme les mots demeurent les mêmes, c'est par leur

disposition que le style se construit. La disposition des mots est la syntaxe. Cette science à règles fixes est variable cependant à l'infini, comme les combinaisons de l'alphabet ou des chiffres, qui sont illimitées. Il y a deux façons de se créer un style original : par le choix des épithètes, et par la variété des combinaisons et des coupes de la phrase. Le choix des épithètes donne ce qu'on appelle la couleur d'un style : c'est le degré d'originalité le plus simple. Il peut aller très loin dans la rareté, la singularité ou la séduction, sans être pour cela le signe d'un grand écrivain. La variété des coupes de la phrase donne le rythme, c'est-à-dire l'élément vivant du style : c'est le second degré d'originalité. Il faut que celui qui le montre soit nécessairement un écrivain de race. Quant à l'originalité qui résulte de la syntaxe elle-même, c'est-à-dire de la construction et des rapports des divers éléments grammaticaux entre eux, c'est la plus difficile et la plus subtile. Les Goncourt ou P. Loti peuvent offrir l'exemple de la couleur ; Flaubert, qui a inventé deux ou trois positions de l'attribut. Renan, qui eût le secret de présenter d'une façon toujours neuve la proposition incidente dans ses phrases, sont des types de grands prosateurs, innovant dans la syntaxe et créant par là même dans la langue française des monuments impérissables. Les personnes qui croiraient pouvoir traiter ces choses en objets secondaires se tromperaient : autant que *Salammbô* et la *Prière sur l'Acropole*, les deux trouvailles grammaticales relatives à l'attribut et à l'incidente feront solides les gloires de Flaubert et de Renan et les rendront classiques. L'innovation syntaxique est très rare : elle sort de pair un écrivain. L'idée de Mallarmé relativement au style était donc de s'attacher à être ori-

ginal bien moins dans l'épithète rare que dans la variété des coupes et surtout dans la disposition réciproque du verbe, du sujet et des compléments. A ce point de vue, le programme des recherches comprenait une étude serrée de la ponctuation.

Enfin, il est tout un domaine ouvert à l'investigation du styliste et du linguiste, tant dans la prose que dans le vers, c'est la musicalité, qui est une combinaison du rythme ou mouvement des épithètes, c'est-à-dire que la place des mots soit régie avant tout par la nécessité d'une harmonie entre leurs sonorités particulières, en faisant servir le choc ou la fusion de ces sonorités à la cadence générale de la phrase, et par suite à l'expression du sentiment gracieux, languissant, sombre ou rapide qu'elle exprime. Si la poésie lyrique est un chant, la prose en est un aussi, en ce sens que les mots comptent également par leur son et par leur signification, qui sont intimement liés d'après tout ce que nous savons sur les origines du langage, et qui agissent simultanément sur l'esprit et les sens de l'auditeur. (Le lecteur peut être considéré comme auditeur, puisqu'il entend tout bas, pour ainsi dire, en lisant, et se prononce à lui-même ce qu'il lit.) Dans la vie ordinaire, les gens attachent plus d'importance au sens des mots qu'à leur tonalité. La première condition d'une langue littéraire extraite du langage courant est donc de tenir un compte très grand du son des mots, puis de l'eurythmie, puis de la syntaxe. La marque personnelle d'un écrivain de grand style se proportionne à ses trouvailles dans cette direction.

« Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. Narrer, enseigner, même décrire, cela va, et encore qu'à chacun

suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui, en silence, une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains... Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, on se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. » Ces phrases de Mallarmé sont des formules parfaites de son esthétique et de sa métaphysique. Elles expriment nettement sa conception d'une langue littéraire absolument spéciale et de la nécessité. Il considérait en effet comme « un reportage » les romans contemporains. « Tout ce que j'ai fait, disait Villiers de l'Isle-Adam en mourant, ce sont des devoirs français ». C'est la même préoccupation exprimée différemment, ressortant à une conception mystique du livre et du style. La phrase citée plus haut : « Parler n'a trait à la réalité... » nous résumera les transitions qui existèrent en l'esprit de Mallarmé entre l'écriture et le symbolisme.

Cette langue spéciale, soustraite à l'usage commun par la rareté des termes, la multiplicité des coupes, la tonalité des vocables et les usages spéciaux de la syntaxe. Mallarmé la considérait comme propre à exprimer non pas les symboles en eux-mêmes, car, ainsi qu'il le dit, parler n'a trait à la réalité (ou symbole) que *commercialement*, c'est-à-dire pour les usages sociaux courants ; mais comme propre à exprimer une allusion aux symboles, et à *distraire leur qualité* pour l'incarner dans une idée. Hegel n'eût rien dit de plus net sur sa propre doctrine. Ce procédé de l'*allusion*, de la fiction, de l'allégorie apparaissait à Mallarmé comme le seul logique. Tout, à ses yeux, ne pouvait être qu'allégorique et représentatif

d'une vérité. Il excluait de l'art littéraire proprement dit, et de l'essence poétique, à l'exemple d'Edgar Poe, la narration, la description et l'éloquence, qui lui semblaient des genres étrangers aux lettres. Un art légendaire, mettant en scène des personnages fictifs, des entités idéologiques, était la conséquence nécessaire de son style. Il fut aidé dans cette conviction par une faculté personnelle qu'il possédait à un degré incroyable : celle de l'analogie. Stéphane Mallarmé eut le sens des analogies développé jusqu'à stupéfier quiconque parlait avec lui. Il surprenait entre les objets ou les actes les plus disparates, d'un œil infaillible, le point de contact et de comparaison. Il concevait si nativement et avec une si grande force la plénitude indéfinie de l'univers, qu'à son esprit rien ne se présentait isolément, et que tout était système de signes cohérents et solidaires. C'était le caractère de clarté mystérieuse de sa causerie. Il fut donc amené sans efforts à se servir de l'analogie comme source d'images en littérature. Quant aux exemples analogiques, il en a laissés d'admirables et d'exquis. Les notes sur la danse, par exemple, en sont un recueil surprenant. Dans l'emploi de l'allégorie, Mallarmé se rapprochait extrêmement des conceptions wagnériennes. L'écrit si curieux, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, fixe précisément le degré du contact entre le poète musicien et le symphoniste littéraire et en même temps leur dissemblance. Car Mallarmé, tout en préconisant le développement musical du style, fuyait la confusion de la poésie et de la musique dont Taine prédisait la venue, et il prétendait garder absolument distincts ces deux domaines, l'un imaginatif, l'autre sensible. Et ceci nous amène à parler de ses idées relatives au vers.

Il ne considérait point que la distinction habituelle entre le vers et la prose fût capitale, pour la raison sui-

vante. On a généralement considéré le vers comme distinct du langage *prosaïque* et courant, et comme le seul littéraire. (Prosaïque, dans son acception de vulgarité, montre bien le cas qui était fait de la prose.) Le vers était, de par ses formes mêmes, une langue réservée. Or, Mallarmé exigeant que la séparation d'art et d'usage courant ne se fît plus entre le vers et la prose, mais entre le langage écrit et le langage parlé, vers et prose à ses yeux s'ennoblissaient et s'élevaient ensemble au rang de dialectes esthétiques. Les règles de la musicalité verbale et de la variété des coupes grammaticales leur étaient communes. Ce qui, pour lui, instituait le courant lyrique d'un écrit était avant tout le concours de l'harmonie des mots à la syntaxe. « Le chant poétique » naît du choc de ces deux qualités du langage, et il n'y a plus langage d'art lorsqu'elles se dissocient. Les caractères propres du vers aux yeux de Mallarmé consistaient surtout dans les dispositions typographiques, à qui il attribuait une importance particulière. Il considérait les blancs entre les strophes, et l'usage de l'alinéa, comme des signes musicaux. La ponctuation était pour lui l'équivalent des soupirs, dièses et croches de la musique, et devait être employée dans un but analogue. Enfin, il tenait que le vers est *un seul mot;* « de plusieurs vocables, dit-il, le vers refait un mot total, neuf, étranger à la longue et comme incantatoire ». Tel il concevait le vers régulier, fondé sur la rime comme principe rythmique, et sur la sonorité verbale comme principe lyrique, avec arrêts respiratoires au rejet du vers ou à sa fin. C'était pour lui le grand mode d'expression classique, et il n'admettait guère le vers libre que comme repos ou jeu adjacent à cette forme antique de la poésie. Vers la fin de sa vie comme j'ai dit, il essayait une sorte de compromis entre le vers et la prose, dont il publia un exemple :

c'était l'essai de remplacer la ponctuation par des gradations typographiques dans la grandeur ou l'exiguïté des lettres selon l'importance des membres de phrase. Dans le vers, Mallarmé n'admettait guère l'usage de la ponctuation, qu'à son sens suppléaient le rejet des vers à la ligne et les blancs intervallaires qui, limitant la respiration et par suite l'élocution naturelle, ponctuaient mieux que tous les signes de la prose. Telles sont à peu près les principales idées de Stéphane Mallarmé sur les formes du style et la constitution d'une langue d'art. Symbolisme, allégorie, allusion, fiction — exprimés par la musicalité et une continuelle souplesse de syntaxe, très proche chez lui de la syntaxe anglaise, voilà ses éléments de travail. Il reste à dire l'œuvre à laquelle il les voulait appliquer.

*
**

Voyant le vers dans une expression de pensée intermédiaire entre le langage parlé et la musique, Mallarmé considérait cette expression comme fondamentale dans l'œuvre d'art synthétique. C'est-à-dire qu'à son sens il n'y avait que deux œuvres d'art valables : le livre et le théâtre. L'un pour la foule, et l'autre résumant les impressions de la foule et les ramenant à l'individu. Le vers était à ses yeux l'expression commune à ces deux ordres de conceptions.

Le vers était un orchestre réduit, une musique de chambre. C'était donc l'élément essentiel d'une œuvre

Dans l'œuvre telle que Mallarmé la rêvait — et le secret de son culte pour Wagner est précisément que la *Tétralogie* en est le seul exemple approximatif — la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et

de l'expression musicale était indispensable. Le vers était le mode élocutoire de l'individu pensant, du *sujet*, de l'homme : les idées du drame s'énonçaient par sa bouche, et comme toute idée est une constation du divin et par conséquent d'essence religieuse, une prière, le vers rythmé et musical l'exprimait selon son antique mission de langage abstrait et sacré. Le vers était l'élément idéologique et intellectuel. La symphonie, conçue selon le système du *leitmotiv* wagnérien, représentait l'élément sensitif et passionnel. Le geste était, par les combinaisons de la minique, l'élément actif. Le ballet était l'élément animé du décor ; il représentait ce qui, de la nature, prenait part aux émotions de l'individu. Soit que, rangé au fond de la scène, il fût comme une incarnation du décor ; soit que, détachant une ou plusieurs ballerines, il en fit des sensations voltigeant autour du principal. De la sorte l'homme énonçant une idée par la diction des vers, le mime faisait le geste commandé par ses paroles, le ballet intervenait pour exprimer l'effet sensible de ces actes dans la nature, et la musique énonçait les sentiments généraux du drame, un peu selon le rôle du chœur grec, en déterminant à la fois la mesure des gestes du mime et celle des évolutions du ballet. La tonalité et le rythme du vers, élément central, réglaient les récitatifs et l'orchestre.

C'est la théorie même du drame wagnérien, avec cette différence capitale que le rôle prépondérant y demeure au personnage, et que la musique y est l'accompagnement de la littérature, au lieu que chez Wagner l'égalité des deux éléments se constate partout. Une autre différence est que Wagner, au jugement de Mallarmé, eut le tort de superposer ses ressources originales de passion et d'art à la légende toute faite, au « sujet » à développer, au lieu de créer à chaque fois un thème littéraire et idéologique de

son propre fonds. Mallarmé estimait avec raison que le génie français tout spécialement répugne à l'acceptation de la légende. Son symbolisme était constamment renouvelé, et n'admettait pas qu'on « traitât » un sujet mythique connu, fût-il merveilleux.

Relativement à la danse, Stéphane Mallarmé la considérait à la fois comme une animation du décor et une émanation des sentiments du personnage. Entre le héros et la nature assistant à ses pensées, le ballet allait et venait selon ce double échange. « Tout, dit le poète, agit au théâtre par réciprocités, et relativement à une figure seule. » C'est la loi aussi de tout système fondé sur l'individualisme. La danseuse, irréelle presque, est un être prestigieux, hors la vie. « Elle n'est pas *une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe ou fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant par ses raccourcis et ses élans, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait de paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer, dans la rédaction. » Le ballet remplace, dans le théâtre idéal de Mallarmé, les descriptions de réalité qu'il n'admet point littéraires. Les danseuses sont des signes, elles portent des attributs, elles sont comme des pièces d'un échiquier vivant, et n'existent pas elles-mêmes : ce sont des signes d'une écriture d'images, en quelque sorte les parties d'un hiéroglyphe animé, détaché sur le front des décors du ballet.

Un cas spécial, étudié par Mallarmé dans une page exquise, est celui de Loïe Fuller, supprimant ce fond du ballet et remplaçant par un fond d'étoffes colorées qui dépend du rythme de sa danse, l'environne, et remplace les toiles peintes et les cartonnages inertes, en étant à elle-même son vêtement et son paysage. Mallarmé vit

là une innovation précieuse pour l'art intellectuel qu'il rêvait.

Cette conception du théâtre est presque celle de la symphonie et de la fugue : une symétrie, un ordre, une constante réciprocité de toutes les formes d'expression esthétique devraient la régir. Mallarmé n'ignorait point quelle attention, quelle subtilité d'esprit exigerait chez le spectateur une telle représentation. Mais il répondait à cela que chacun prend du spectacle ce qui lui plaît ou lui parvient ; que l'audition d'un morceau d'orchestre excite chez les uns un agrément indéfini, chez d'autres un enthousiasme, et chez les initiés ou les musiciens-nés une compréhension des thèmes, des timbres, des parties instrumentales que les profanes n'ont pas tout en trouvant leur plaisir ou leur intérêt dans la séance. Ainsi, disait-il, toute chose vue contient en puissance des joies graves que découvrent plus ou moins les regardants : il n'y a pas à s'arrêter à cela, et en tout cas le théâtre vraiment complet comporte tous ces éléments logiques. Quant à la foule, Mallarmé en faisait une partie nécessaire du théâtre, et voici où sa mysticité intervenait. Pour lui, le sujet essentiel du drame était unique : sous mille anecdotes il se retrouvait pareil. C'était *la confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature.* « Dès que je vois, disait-il, au lever du rideau, un monsieur et une dame qui parlent d'aventures qui peuvent m'advenir, pour moi il n'y a plus théâtre ; je me dis, comme le paysan, que je suis indiscret en écoutant ces gens parler de leurs affaires. » La comédie de caractère et tout le théâtre psychologique ne trouvait donc pas à ses yeux une raison d'existence *littéraire* C'était encore pour lui une conversation, une explication relative à la vie courante, et nullement une œuvre d'art. Il fallait que, dès le lever du rideau, d'un seul coup tout fût placé sur un plan

général et abstrait, au dessus du temps, « comme le symbolise, disait-il, l'élévation du plancher scénique ». Alors commençait l'exhibition de l'Homme, solennellement réglée par le génie anonyme d'un poète, devant les autres hommes ses semblables : en quelque sorte une messe, puisque la foule se réunissait pour voir un des siens énoncer des idées pures. Or, tout ce que les individus composant l'assemblée ne pouvaient être personnellement, riches, beaux, inspirés, l'homme héroïque placé devant eux l'incarnait, et ils venaient y reconnaître toutes les noblesses de l'humanité dont ils faisaient partie, avant de redevenir dans la rue des passants vêtus avec uniformité. Le héros dramatique était le véritable prince de la modernité égalitaire, complété par un hémicycle d'êtres effacés, muets et noirs. En ce qui regarde les concerts, dont Mallarmé considérait le développement récent des mœurs démocratiques comme un signe frappant en faveur de son hypothèse, il faisait du chef d'orchestre un personnage analogue à l'acteur.

Pour Mallarmé, à chaque concert du dimanche la foule entrait, s'asseyait, se taisait, et après s'être contenue toute la semaine dans le travail quotidien, elle déposait au milieu d'elle-même ses rêves, ses élans de foi et de beauté, ses exaltations : de cela l'orchestre était fait, et sa mélodie exprimait tous ces songes individuels aux assistants qui les reconnaissaient, et n'existaient pour ainsi dire plus eux-mêmes, extatiques et éperdus devant ce jaillissement de beauté ! « Cette multitude, dit Mallarmé, satisfaite par le jeu de l'existence quotidienne, comment se fait-il, cela repose-t-il sur un instinct que, franchissant les intervalles littéraires, elle ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots ! » Il concluait de ce magnétisme du théâtre et de l'orchestre que la foule était parfaite-

ment capable de comprendre une œuvre de fusion symbolique des arts et d'accepter le caractère religieux de ces réunions, grâce au costume spécial et aux attributs pour lesquels elle a le même instinct obscur de considération que pour les symboles liturgiques et la personne du prêtre.

Le livre, aux yeux de Mallarmé, résumait sous un volume minuscule toutes ces conditions, à l'usage d'un seul lecteur. Les éléments scéniques y étaient en germe, sauf le ballet, que remplaçaient les métaphores. Le livre était « l'instrument spirituel » et en quelque sorte le mode d'action par excellence. Car, disait souvent Mallarmé, « il n'y a pas d'acte supérieur à la pensée qui l'inspire, et penser est essentiel ». Dans le même sentiment il formula cette phrase, qui fut très mal comprise et qu'on prit à tort pour l'expression d'un dilettantisme de mandarin : « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». C'est-à-dire « l'hymne des relations entre tout ». C'est encore dans ce sens que le poète expliquait que le sens des analogies est la source de toute intellectualité, et que, par suite, nous ne devons exprimer des objets que leurs rapports entre eux, et leurs rapports à l'ensemble de l'univers idéologique. C'est enfin dans cette acception qu'il répondit, interrogé sur l'anarchisme et la propagande par le fait : « Je ne sais qu'une bombe, c'est le livre. » Il le mettait si haut, qu'il en faisait le symbole même du génie de l'homme, et qu'il se désolait de nos volumes modernes qui à ses yeux, étaient gâtés par l'influence du journal : « L'influence du journal, écrivait-il, est fâcheuse, imposant à l'organisme complexe requis par la littérature au bouquin, une monotonie — toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de pages, cent et cent fois. Mais, entends-je, peut-il cesser d'en être ainsi ? Je vais, dans une

échappée (car l'œuvre sera un exemple préférable) satisfaire la curiosité. Pourquoi un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il pas le lecteur en haleine, durant tout le livre, avec appel à sa puissance d'attention : alors que se grouperait autour, secondairement d'après leur importance, des explications, des compléments, des dérivés de la pensée centrale — un semis de fioritures ? » Cette hypothèse de transformation typographique, indiquée dans la curieuse note que je reproduis ici, Mallarmé ne l'essaya, ou du moins ne nous en fit part, que dans le poème dont j'ai parlé précédemment, et dont la critique n'a pas reçu d'exemplaires. C'est peut-être son dernier travail terminé. Une telle conception du livre devait nécessairement le limiter : par *livre*, Mallarmé entendait, comme Edgar Poë, une condensation de pensée et d'émotion restreinte, une sorte de *vade mecum*, spirituel, éblouissant, profond et bref, dont le symbolisme très concentré contînt une série de motifs de méditation sur lesquels pût s'exercer le travail personnel du lecteur.

Voilà, dans ses grands traits, l'esthétique de Stéphane Mallarmé. Comme on le voit, c'est un système complet, qui traite les liens de l'art à la métaphysique. de la fusion des arts, de l'objet de l'art littéraire, de la réfection de ses moyens, de la syntaxe, de la poétique, du symbolisme, du livre, du drame, du ballet, du rôle social du poète, le tout ramené à une conception mystique de l'esthétique. Quel que soit le degré d'enthousiasme qu'on apporte à cette hypothèse, il est impossible d'en contester la logique, l'ordonnance, la forte constitution. Elle s'impose par un caractère prononcé d'idéalisme absolu : aussi longtemps que l'hegelianisme, et sa dérivation par Fichte et Wagner, trouvera des adeptes, au-

cun d'eux ne pourra négliger la tentative que Mallarmé fit, unique, d'appliquer leur doctrine aux lettres et de résoudre la fameuse antinomie « de l'art pour l'art » et de « l'art pour la morale » par l'introduction d'un élément mystique conciliant le poète et la foule dans une commune élévation lyrique vers la Divinité ! Le système de Mallarmé, car le mot n'est pas exagéré, est issu d'une âme extrêmement pure, contemplative, septentrionale, beaucoup plus inspirée par le génie anglais ou allemand que par le génie français. Mallarmé se rattache plus qu'on ne penserait d'abord à la conception gœthienne, et il est très proche de cet Edgard Poë qu'il a si admirablement pénétré : on peut dire qu'il le suit chronologiquement à travers Baudelaire ; Tennyson et Georges Meredith sont aussi des figures auxquelles on peut l'apparenter : il eut du premier une certaine suavité blanche dans le lyrisme, du second la subtilité profonde et sérieuse, la tenue rare et peu accessible de l'œuvre. Cependant il fut un Français, et c'est peut-être là le point qui est resté énigmatique sauf à ses intimes. Personne n'eût l'allure plus française que Mallarmé. Sa tenue, son accueil, ses façons, sa politesse étaient celles d'un homme du XVIIIe siècle : la manière dont il contait une anecdote était celle d'un mémorialiste de la Régence. Il adorait le style Louis XIV, et il était passionné de l'impressionnisme, qui est la tentative la plus française, la plus conforme au génie de la race, qu'ait faite notre école de peinture depuis cinquante ans. Mais il y avait en lui une si radicale séparation en l'écriture et la vie ordinaire, que cet écart qui frappait tous ses familiers ne l'étonnait sans doute point lui-même.

Cette esthétique pourrait être formulée en un volume. Il la faut rechercher dans la série de méditations et de notes que Mallarmé nous a laissées, et, j'y reviens, dans

ses causeries, qui en exposaient une infinité d'exemples et en éclairaient les plus délicates difficultés. Il est certains que le rigorisme logique qui préside à cette conception de l'art est fait pour étonner bien des consciences, qui ne se font pas des lettres une idée si haute et si complexe.

Pour quiconque n'y cherche — et la foule s'y tient — qu'un agrément, voire une émotion, les exigences que Mallarmé y apportait sembleront excessives, et ses désirs obscurs : une telle réforme met en questions des habitudes indéracinables du public et de ceux qui lui racontent des histoires. C'est remonter un courant immense : du moins Mallarmé le fit il avec une constance admirable, sachant très bien qu'il proposait au public des réflexions beaucoup trop ardues, et il se contenta d'être logique avec lui-même sans blâmer les autres écrivains, dont il désavouait l'œuvre tout en goûtant avec empressement leurs beautés. Nul n'a jamais vu Mallarmé railler ou décrier un livre : fût-il le plus plat, le poète y trouvait encore, avec bonté, un côté intéressant ou méritoire, et cet homme, excommunié et bafoué toute sa vie, ignora l'amertume et la critique acerbe. Tout au plus se permettait-il une bonhomie narquoise et souriante, mesurée et fine comme tout ce qui émanait de lui. La « prière d'insérer » qu'il rédigea lui-même pour le volume *Divagations* en donnera l'exemple : « Sous ce titre peut-être ironique, M. Stéphane Mallarmé réunit des morceaux rendus célèbres par les hauts cris qu'ils causèrent : on les accusait d'incohérence, d'inintelligibilité... Ce sera aux yeux du public, une curiosité de notre temps que de voir à quel point un écrivain, perspicace et direct, acquit une notoriété en contradiction avec ses qualités pour avoir, simplement, exclu les clichés, trouvé un moule propre à chaque phrase, et pratiqué le purisme ». Ce

« peut-être ironique » et cette « notoriété en contradiction avec ses qualités », contrastant avec l'affirmation simple et fière qui termine, c'est tout le caractère malicieux et courtois de l'écrivain.

L'obscurité de Mallarmé ne provient donc que du degré d'inattention qu'on apporterait à le lire, et il est infiniment probable que toute personne le lisant comme un nouvelliste ne comprendrait pas plus ses théories qu'une page de Kant ou de Spencer lue dans un café. Les journalistes qui, les premiers, propagèrent autour de lui cette accusation vague, n'en prirent qu'une connaissance très insuffisante. Il ne s'ensuit pas du tout que nous devions ratifier à l'infini les jugements de la chronique, et méconnaître un des esthéticiens les plus sérieux et les plus hardis des lettres françaises contemporaines. Mais on se rejetait commodément sur la forme même des écrits de Mallarmé. Nous avons vu fréquemment des détracteurs se réfugier dans ce fort, lorsqu'en les pressant on leur démontrait que le corps d'idées résumé plus haut était peut-être austère, tendancieux, rigoriste, mais à coup sûr intéressant, ordonné et clair. Il faut insister sur ce point, que Mallarmé n'a pour ainsi dire rien produit conformément à son système. Les quelques sonnets qu'il publiait de loin en loin sont des *exercices*. Il y essayait ses théories sur le remplacement de la ponctuation par des alinéas et les blancs intervallaires — d'où ces sonnets sans virgules, qui ont si fort effrayé la critique ; il y essayait des inversions, dont à son gré l'usage pouvait fournir beaucoup plus de ressources qu'on ne l'avait pensé jusqu'alors ; il y essayait enfin des sonorités de mots et des variations du rythme. D'où ces contournements et ces ellipses fréquentes qui surprennent même des écrivains.

Mais quel art ne comporte pas ces recherches ! Si l'on donnait au public un croquis de Rodin ou une esquisse

de Manet pour juger sans préparation ces artistes, jamais il n'imaginerait leur grandeur. Si l'on jouait à un homme dont même l'oreille fût ouverte à la musique une partie de violon dans une symphonie de Beethoven, sans préparation, il est probable qu'il n'aurait aucune idée du génie de Beethoven. Ce sont choses qui n'ont d'intérêt que pour les techniciens ; Mallarmé ne les publiait guère que pour intéresser les linguistes et les poètes. Quant à ses articles, écrits d'une façon intermédiaire entre la conversation et le style tel quil le concevait, ils affectent souvent la forme de causeries adressées à un interlocuteur invisible ou de monologues ; en les examinant, on découvre effectivement les caractères indiqués par Mallarmé dans la note citée plus haut. Il exclut les clichés, trouve un moule propre à chaque phrase, et pratique le purisme. Sa phrase elliptique et nerveuse, formulaire, se rapproche beaucoup du langage philosophique. L'emploi du présent y est constant : elle a quelque chose d'arrêté et de roidi dans les contours. Mais, intérieurement une variété incroyable de tournures y crée un balancement et une souplesse rares, et cette langue de dialecticien s'illumine, dans les moments les plus arides de la démonstration, d'images merveilleuses. Les termes sont d'une propriété invariablement exacte : la seule bizarrerie qui puisse déconcerter le lecteur est dans le jeu si varié que Mallarmé fait du verbe, qu'il place dans la phrase, comme point culminant et essentiel, selon des inversions audacieuses, et très souvent là où l'on n'a pas coutume de le voir. On peut relever aussi un emploi capricieux de l'infinitif tenant lieu de participe présent. Le tout, en réalité, est parfaitement correct, cohérent, et ces marques personnelles de Mallarmé ne sont pas plus exceptionnelles que par exemple la contention elliptique du style de Saint-Simon.

Il y a gros à parier qu'un fragment de cet auteur classique, publié *ex abrupto* dans une de nos gazettes entre deux annonces ou deux échos, produirait le même effet qu'un fragment de Mallarmé, de même qu'un lion des portes de Mycènes ou un colosse du Serapeum exposé au Salon n'y soulèverait pas moins de stupeur que le *Balzac* de Rodin qui en procède. Les relativités de lieux et de mode sont pour beaucoup dans ces accusations faciles d'obscurité. Voici, à titre de spécimen, une phrase de ce style « incohérent », de Mallarmé; elle ouvre le morceau sur « Les ballets ».

« La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne ».

J'ignore si, pour qu'un écrivain amoureux des délicates ressources de la langue goûte une phrase de cette facture, il doit être fou, mystificateur, décadent, ou complètement immoral, comme l'affirmèrent gravement nombre de gens pendant de longues années; mais le tour de cette phrase, son idée, son balancement, la suspension de l'incidente « qui danse... », le « c'est-à-dire... » et la place du « mot italien » sont des mérites qui n'auraient certainement pas laissé indifférent Flaubert, ou tout homme ayant le respect et la divination de l'art littéraire. Tout, ici, est juste, simple et harmonieux, et il n'y a guère de prosateur original et maître des procédés de son art qui, sur le vu de cette seule phrase, ne reconnaisse un de ses pairs.

Le lecteur se reportant aux poèmes en prose, à l'*Hérodiade*, à l'*Apparition*, aux *Fenêtres*, à la série des *Pages*, trouvera à chaque instant des traits de synthèse admirable et des métaphores de la plus sévère beauté.

*
**

Que restera-t-il de Stéphane Mallarmé ? Écartons d'abord le « mallarmisme » qui est une invention des journaux. Je crois avoir suffisamment fait sentir par tout ce qui précède que Mallarmé fut un homme sans disciples, et absolument inimitable, parce que rien ne peut être détaché de son œuvre, et que quiconque emprunterait son système serait obligé de tout construire à sa mesure, et d'être aussi original que Mallarmé lui-même. L'auteur de l'*Après-midi d'un faune* a été un isolé, un individu complet et sans analogue dans ses confrères. Tout en lui, accueil, figure, idées, existence, écrits, procédait d'une originalité foncière et ne ressemblait à personne.

Il n'a pas eu le temps de réaliser une œuvre. Il nous reste son système, oral et noté suffisamment, et la mémoire de sa haute personnalité, plus les poèmes de sa première manière, qui sont d'une valeur considérable, et qui prendront place dans les témoignages géniaux et exceptionnels de la littérature française. Le chef des décadents ne fut chef de personne, mais ami de quelques hommes qui se passionnaient pour les mêmes questions intellectuelles. Le « prince des poètes », qui le fut sans l'avoir demandé, partagea avec Paul Verlaine l'admiration d'une minorité. Comme lui, il fut honni et tardivement respecté du public, plus sur son nom et son attitude qu'en égard à son labeur. Ce fut une intelligence incroyablement délicate, un organisme affiné douloureusement, un logicien armé contre sa propre sensibilité. Mallarmé a eu la douleur de se tenir lui-même en garde contre son inspiration lyrique, et de s'entendre taxer d'impuissance alors qu'il ne devait qu'au scrupule

cette impuissance prétendue. Il fut, comme Flaubert, un puriste, et ceux qui écrivent savent ce que ce mot recèle de tristesses et de fatigues. Le purisme est la racine même de la joie et en même temps de la douleur attachées à l'acte de créer. La maladie de la perfection est, comme l'absolutisme de la logique et du fanatisme, une émanation directe de la normalité et de la santé de l'esprit : admirables jusqu'à un certain degré, ces dons donnent des satisfactions immenses. Passé ce degré, ils torturent leur possesseur. On a raconté les souffrances de Flaubert, dans ces véritables accès d'ivresse verbale. On ne racontera pas celles de Mallarmé ; il les cachait noblement, et nous savons seulement qu'à cause d'elles il ne livra rien de son œuvre rêvée et ordonna en mourant que tout fût soustrait au public de ce qu'il laissait.

Nous aurons cependant de Stéphane Mallarmé un souvenir durable. Je crois que sa prodigieuse rareté y suffira; je pense que les lettres en garderont la mémoire par exemple de Vauvenargues, qui fut de cette race mystérieuse et fière de songeurs, et qui laisse un beau nom et quelques écrits profonds. Un homme ne peut pas avoir été par lui-même, à ce point, exceptionnel, et s'abolir. Son esthétique ne sera pas imitée. Elle ne peut l'être. Cependant, sur bien des points, Mallarmé a eu des inspirations de véritable voyant. Les poètes consulteront toujours en lui un répertoire unique d'analogies et de rêveries abstraites sur le principe de leur art. Ses notes, ses métaphores, ses comparaisons leur serviront. Il a dit sur la danse, notamment, des choses définitives. Quant aux métaphysiciens et aux mystiques, ils le reconnaîtront plus encore pour un des leurs : cette poésie spiritualiste, baignée d'une pâleur mystérieuse, ces rêves blancs flottant sur la vie, ces énonciations musicales,

cette vision constamment transposée et symbolique, ce sont les traits caractéristiques de la mysticité : Novalis et Swedenborg sont les ancêtres directs de ce songeur. Il est comme la fleur de l'hegelianisme, la dernière de cette noble et irréelle esthétique. Sa place en tant que poète est auprès de Baudelaire, avec moins d'âpreté et peut-être plus de lyrisme naturel ; en tant que dialecticien d'art, Mallarmé est en France le contre-coup direct de Wagner. La tentative si curieuse du vers libre, introduisant dans la prosodie traditionnelle des éléments plus expressément musicaux, est venue de wagnérisme, et a pris modèle sur les poèmes anglais. Mallarmé, par ses sympathies pour l'esthétique wagnérienne et ses affinités de lyrisme et de syntaxe avec l'Angleterre se trouva être pour ainsi dire à l'intersection de ces deux courants pénétrant dans la littérature française. C'est là qu'il faut chercher le motif des sympathies universelles qu'il trouva chez les jeunes écrivains. Il y faut ajouter son charme, exceptionnel, et l'exemple de la plus noble vie.

1898.

LE SOUVENIR DE MALLARME

Tout homme qui s'élève est mal jugé. « On est tou-
ours loué ou blâmé, jamais compris », dit Nietzsche
quelque part. Mais il m'apparaît bien que personne en
e temps n'a été plus mal jugé que mon maître. Je vou-
lrais essayer aujourd'hui de déterminer exactement ce
qui reste de Mallarmé.

Si l'on consulte la presse de son époque, on trouvera
ne grande quantité d'erreurs manifestes, de railleries
êtes, d'injures, d'une part, et de l'autre des louanges
évotieuses, des protestations admiratives, mais relati-
ement peu de raisons précises de ce culte de la jeu-
esse, de cette haine de la presse. Tout cela s'est tu : le
om de Mallarmé est rarement prononcé. Cependant il
eu une influence considérable dans les lettres, mais
tte influence était surtout individuelle. Le magnétisme
son abord était magique : des gens qui l'avaient vio-
mment maltraité le rencontraient, l'entrevoyaient deux

minutes, et s'en allaient honteux et repentants. On se sentait en présence d'un être dont la vie intérieure avait atteint à un degré prodigieux de condensation, et dont l'âme s'était cultivée avec une telle élégance qu'il était impossible d'en approcher sans respect. Cela créait une zone d'isolement déférent autour de l'homme cependant simple, bon, incapable de toute morgue, et riant tout le premier du snobisme excité par sa personnalité. L'aisance sobre, la mesure, la dignité précise de toute la personne n'eussent fait défaut à Mallarmé dans aucun lieu de la terre. Partout où il survenait, il était un prince.

Il me faut demander d'être cru sur parole en tout ceci, comme pour ceux qui entendirent jouer Chopin ou chanter la Malibran : pour ceux, encore, qui ont vécu dans l'ineffable intimité de César Franck — puisque c'est fini, et que les témoins de tels êtres disparaissent peu à peu. Ce charme merveilleux de Mallarmé était su d'un certain nombre d'artistes français et de quelques étrangers célèbres qui tenaient à honneur d'être reçus dans le très modeste appartement de celui qu'ils saluaient comme un pur génie, à l'heure même où les gazetiers le prenaient pour cible et où le premier pédant venu se faisait fort de rectifier son style. Mallarmé est resté ignoré du plus grand nombre, d'abord parce que les problèmes d'esthétique et de linguistique qui l'absorbaient ne sont intelligibles qu'à peu d'hommes, et ensuite parce qu'il vivait à l'écart, ne fréquentant que dans un petit cercle et gardant la plus profonde aversion pour la réclame personnelle. Jamais il n'eût consenti même à user de son droit de réponse dans une feuille où on le bafouait, et rien de ce qui préoccupe les gens de lettres n'existait pour lui. Il avait pris son parti de la pauvreté et de l'incompréhension : s'il fut glorieux, si on alla le trouver, si on l'aima, ce fut sans qu'il eût

rien demandé. Cette attitude noble ne s'accompagnait d'ailleurs ni d'amertume ni de désaveu de l'époque, mais elle était le fait d'un homme qui avait, non de son talent mais de sa conscience, la plus haute idée, et elle a été cause de la méconnaissance qu'on garde encore aujourd'hui du prestige individuel réellement extraordinaire de Mallarmé.

Peu importait au fond à ce méditatif délicat qui s'était acquis l'affection de Whistler, Degas, Berthe Morizot, Rodin, Monet, Banville, Manet, Renoir, Villiers de l'Isle-Adam, et d'une élite de jeunes hommes dont plusieurs témoignaient des plus beaux dons. Il eût fallu auprès de lui un biographe assidu et méticuleux, strictement et fidèlement impersonnel, consignant tout, faits et mots insignifiants ou importants : un mémorial de la vie et des propos de Mallarmé ainsi conçu eût constitué un document incomparable. Je ne suis pas le seul à en avoir éprouvé le sentiment et le regret. Non seulement son insolite faculté d'association instantanée des idées donnait à la conversation de Mallarmé, sur le premier thème venu, un attrait incroyable : non seulement ses jugements, formulés avec autorité et concision quoique avec de grands égards pour l'opinion d'autrui, ouvraient des perspectives inconnues et faisaient toujours constater une évidence jusqu'alors insoupçonnée : mais encore le moindre propos, le geste le plus familier de la vie quotidienne, étaient conçus d'une façon spéciale sans cesser pourtant d'être parfaitement naturels. Et c'était précisément là, dans la circonstance la plus banale, dans la manière dont Mallarmé reconduisait un hôte, tendait la main en quittant un ami au coin d'une rue, remarquait un incident futile dans la foule, qu'on mesurait le mieux, en un éclair, l'originalité inouïe de sa personnalité.

Il ne s'est pas trouvé auprès de lui quelqu'un qui fût capable, par sa naïve médiocrité même, de noter ces riens qui composent une physionomie. Les artistes qui entouraient Mallarmé étaient des délicats complexes, des rêveurs occupés de leur œuvre, et ils ne retenaient que les propos d'esthétique de leur maître. Ils hésitaient à noter ce qu'il leur avait dit, redoutant de le blesser en le suivant, carnet en mains, comme des reporters. Ils l'avaient connu à des époques diverses, les uns s'en étant éloignés, les autres étant venus à lui un peu tard, aucun ne se jugeant capable de consigner tout ce que Mallarmé avait dit en ses merveilleuses conversations de vingt années. Moi-même ne l'ai connu que de 1891 à 1897, et ce scrupule m'a fait détruire un ouvrage de ce genre, que j'avais commencé, où j'avais pourtant noté un bon nombre de ces paraboles prestigieusement spirituelles ou lyriques, d'une élégance et d'une profondeur souveraines, que mon maître improvisait, adossé à la cheminée de sa petite salle à manger de la rue de Rome, dans la fumée des cigarettes. Au reste, il était trop raffiné pour ne pas préférer que ses causeries restassent le plaisir d'une heure fugitive, et il eût été indélicat de rédiger un tel mémorial sans le lui soumettre. Ces raisons nous ont privés d'un recueil qui eût été tout simplement le testament intellectuel d'un grand homme. A présent il est à jamais irréalisable. Il restera oral. Gustave Kahn, Henri de Régnier, Pierre Louys, André Gide, Ferdinand Hérold, Edouard Dujardin, Teodor de Wyzewa, Paul Claudel, en savent comme moi des fragments, Marcel Schwob, Whistler, Samain, en savaient d'autres, ils sont morts et nous disparaîtrons peu à peu à notre tour. Nous pensions tous que Mallarmé vivrait très longtemps. La prévision de sa mort subite et prématurée eût peut-être déterminé quelqu'un d'entre

nous, et nous aurions aujourd'hui un *Phédon* moderne.

Nul n'a osé être le Platon de ce Socrate. Il suffisait, en l'occurrence, d'un scribe consciencieux. Mais à la vérité, les poètes qui croyaient le mieux aimer Mallarmé ne l'ont pas aimé dans le sens qui eût convenu. Assis devant lui comme devant une idole, il osaient à peine lui répondre, et pourtant, simple et gai, il ne demandait qu'à renforcer sa verve par la discussion. Je me souviens qu'à ma première visite rue de Rome, gagné par la bonté de son visage, je trouvai naturel d'objecter un argument à une thèse qu'il soutenait devant quelques écrivains muets : ils foudroyèrent du regard, à ma stupeur, ce nouveau venu de vingt ans qui avait osé parler dans le lieu saint.

Depuis dans des entretiens familiers à Paris ou à sa campagne de Valvins, Mallarmé m'a souvent parlé de ce culte bizarre, avec une douce ironie. On l'eût voulu adorer en chapelle fermée, et ce grand poète n'a été que pour trop de gens un oracle delphique, un dieu devant rester isolé du monde et limité au rêve interminable du Chef-d'œuvre. C'est ainsi que s'est créée la légende de son impuissance, sa légende de Balthasar Claës des lettres. Or, s'il a eu comme Flaubert, Elémir Bourges et d'autres, l'amour de la lente perfection, le scrupule du purisme et le désir de consacrer vingt ans à un livre en acceptant d'être pauvre et méconnu, on ne m'ôtera jamais l'idée qu'on l'a muré, par excès d'admiration, dans un dilemme d'où il n'eût demandé qu'à sortir. Toute cette partie de la personnalité de mon maître est donc appelée à s'évanouir dans l'oubli. On ne songe même pas à réunir ses lettres, merveilles d'esprit, de grâce et de profondeur ; on trouve fort beau d'ensevelir le magicien dans le mystère qu'il a aimé. Peut-être jugera-t on plus tard qu'il eût été plus nécessaire d'imposer

cette grande mémoire au lieu de l'abandonner sans combat.

En attendant j'aperçois qu'il reste, de Mallarmé écrivain, de quoi honor r un souvenir, et on ne pourra tout de même pas pousser le respect et la pudeur jusqu'à détruire ce qu'il a publié. Or, si l'on examine ce qu'il a publié, on trouve ceci :

Les poèmes qui s'appellent les *Fenêtres*, les *Fleurs*, l'*Azur*, l'*Apparition*, le *Guignon*, la centaine de vers du fragment *Hérodiade*, le *Toast au tombeau de Théophile Gauthier*, sept ou huit sonnets, comptent parmi les plus beaux poèmes de toute la littérature française, à la hauteur de Baudelaire et sans s'y inféoder. Et par « les plus beaux » j'entends qu'au sens le plus général, en délaissant tout ce que les symbolistes de 1890 y aimaient, en omettant même exprès la curieuse et exquise *Après-midi d'un Faune*, ils sont universellement compréhensibles, et clairs comme du Racine, et tels qu'un grand poète pouvait seul les concevoir. Admettons que le reste soit obscur, inintelligible, admettons tout ce que les détracteurs ont pu dire de ces recherches linguistiques et syntaxiques que Mallarmé faisait pour lui et quelques curieux. Il y a là trois ou quatre cents vers de toute beauté. Il n'en faut pas tant pour être immortel, et quiconque les lira. à n'importe quelle époque, sera forcé de les considérer à l'égal des chefs-d'œuvre de Baudelaire. On peut en dire autant des poèmes en prose comme *Plainte d'automne*, *Frisson d'hiver*, *Pauvre enfant pâle*, la *Pipe*, et surtout cet admirable *Phénomène futur* qui, par la hauteur de l'idée et la splendeur de la forme, supporte la comparaison des plus célèbres proses françaises, et qui est moins baudelairien que les autres, plus strictement « mallarméen ». Dans tout cela un accent qui ne se retrouve chez personne.

Les traductions des poèmes de Poe sont, de l'aveu des plus prévenus, des merveilles de transposition artistique. Restent les écrits d'esthétique réunis sous les titres de *Pages* et de *Divagations*, comprenant la causerie sur Villiers de l'Isle-Adam, les notes sur le ballet, la *Rêverie sur Wagner*, la causerie sur *La Musique et les Lettres*, les impressions de concerts et de théâtres. Là, dans une forme dont je ne nie pas le chantournement, la complexité, la syntaxe insolite (bien que toujours logiquement latine), mais où éclatent des phrases lumineuses, dans cette forme raffinée, obscure non point à cause de la mollesse et de l'impropriété des termes, mais à cause de trop de tension et de laconisme, Mallarmé a jeté les bases d'une esthétique néo-hégélienne. Et si cette esthétique est restée à l'état d'hypothèse et d'indication, elle a pourtant suffi à suggérer beaucoup d'idées à des artistes qu'on en félicite aujourd'hui. Il y a là un puissant système d'analogies, une perception profonde des lois de la création d'art, une expression supérieure de la critique, et après tout la dernière esthétique qu'on ait tentée en France avant la confusion où nous sommes. Personne n'a fait tenir plus d'idées en moins de mots. Mallarmé concevait avec une si grande force la plénitude indéfinie de l'univers qu'à son esprit rien ne s'offrait isolément, tout étant système de signes solidaires. Il voyait dans les vers un dialecte intermédiaire entre la musique et la prose, estimait que la variabilité des combinaisons de la syntaxe est le secret de la maîtrise du style, et se privait d'énoncer les pensées dont il était riche jusqu'à ce qu'il eût trouvé un mode d'expression vraiment neuf. Deux mois avant sa mort, il m'écrivait qu'il était surtout « un ouvrier désespéré et malheureux ».

De telles façons d'envisager « le fait d'écrire » en-

traînent un homme à de plus hautes et plus complexes ambitions que celle d'être « clair ». On ne se demande pas si Kant ou Hegel sont « clairs ». On se donne la peine de les analyser, ou on s'en abstient. Ils sont clairs d'ailleurs, en ce sens que leur logique est rigoureusement coordonnée ; c'est l'objet de leur étude qui est rare, et non obscur. Les livres de Henri Poincaré sont parfaitement cohérents et lucides : mais il correspondait en Europe avec cinq ou six mathématiciens, et ces savants s'entendaient fort bien sur des questions totalement « obscures » pour nous. C'est un grand préjugé qui veut que la littérature soit accessible à tous parce qu'elle semble user de la langue de tous. Il y a une littérature transcendantale, qui échappe légitimement à l'exigence immédiate de « la clarté », et notre métier comporte des secrets. Mallarmé ne s'occupait que d'eux et c'est ainsi qu'il sied de considérer sa tentative métaphysique et lyrique. Les Anglais, après avoir hésité, ont été plus justes pour leur grand et subtil Meredith. « Les propositions géométriques elle-mêmes, dit Pascal, deviennent sentiments ». Et Pascal n'est pas toujours « clair » et les mystiques ne le sont pas. En combien de romanciers à gros tirages, de dramaturges à centièmes renouvelables, d'académiciens de salons pourra-t-on, au lendemain de leur mort, quand l'oubli tombe si lourd avec les pelletées d'éloges, reconnaître ce que je suis amené à retrouver chez Mallarmé, qui laisse un écrin ? Il ne tenait qu'à lui de monnayer son art en rédigeant simplement les causeries exquises de chaque jour : avec son charme personnel il eût vite acquis le renom et l'argent. Mais c'était un grand honnête homme qui préférait encore vivre de son cours d'anglais et refouler des dégoûts que Taine avait aussi connus et jamais oubliés. Cette simplicité, cette probité non pas seulement de

n'écrire qu'ayant quelque chose à dire, mais encore d'estimer, après trente-cinq ans d'étude, qu'il ne savait pas le dire assez bien, rien que cela, n'est-ce pas le droit au respect admiratif en un temps où tout le monde griffonne?

Ce prince de l'esprit considérait l'art littéraire comme une religion. Il a fallu la confusion d'une crise des lettres pour le mettre en parallèle avec Verlaine. S'affectionnant, unis dans le désaveu public et l'admiration d'une élite, ils contrastaient infiniment. L'un était plébéien, instinctif, sans théories, sans autre soutien moral que la passion de l'indépendance et un bon sens quasi-faubourien. L'autre était aristocratique, réfléchi, maître de soi, plus logicien que créateur, et racé comme on ne l'est plus. L'un avait du sang de la pure veine française, pour le bien et le mal. L'autre était un lakiste et un hégélien. Mallarmé eût pu être notre Keats et notre Ruskin, et apporter les dons de Fichte et de Schelling dans la haute critique, s'il était venu à une heure où le public, ahuri par le naturalisme et dupé par le faux roman psychologique, eût pu sentir plus vraiment le besoin d'une telle critique et d'une telle poésie. Mallarmé a laissé une trace profonde en ceux qui l'ont appproché. Quant à moi, s'il est permis au plus humble d'entre eux de parler ainsi, je le nomme mon maître parce qu'avant de le rencontrer j'ignorais certains secrets de notre art, et me rendais mal compte, avec l'inconscience de la jeunesse, de la gravité et de la responsabilité inhérentes au redoutable honneur d'écrire. J'estime lui devoir presque tout moralement, ayant compris par lui le respect absolu de l'art et le mépris du succès dû à la transigeance; et ses formules de style étaient si merveilleuses qu'elles demeurent une armature secrète, indéfiniment souple et extensible, même pour de tout autres résultats dans le vers ou la prose.

Rodin disait, en revenant des obsèques de mon maître. « Combien de temps faudra-t-il à la nature pour refaire un cerveau pareil ? » Elle en reforme peut-être un quelque part, mais nous ne saurions encore le désigner. Même en négligeant la part inachevée et spécieuse de ses recherches, même en n'ayant pu subir le magnétisme impérieusement persuasif de sa personne, ceux qui envisageront ce qui reste de Mallarmé seront enclins à convenir que nul de nos écrivains vivants ne s'est mieux garanti une gloire restreinte, certes, mais inaliénable. Et beaucoup, qui ont placé toute leur gloire en viager, désireraient secrètement laisser le souvenir et les fragments parfaits qu'il nous laisse, et avoir été vénérés aussi profondément.

BAUDELAIRE CRITIQUE D'ART ET CRITIQUE MUSICAL

Une figure domine toute la critique d'art de Baudelaire : celle d'Eugène Delacroix.

Il l'avait connu dès sa jeunesse : il en avait subi l'influence personnelle. S'il ne prétendit en rien imiter l'œuvre et la vie de Delacroix, il vit du moins dans l'attitude individuelle du peintre une confirmation de ses idées sur le dandysme et la volonté d'exprimer la passion par des moyens froidement et logiquement calculés. Delacroix ne pouvait que plaire infiniment à Baudelaire par son élégance d'une savante simplicité, son accueil courtois et réservé, son aversion pour la confidence et le désordre, la causticité de son esprit, la distinction de son langage et de ses manières : c'était là tout ce que Baudelaire, avec son antipathie pour le laisser-aller de la bohème romantique, devait goûter chez

l'artiste tel qu'il le concevait. Mais à cette attirance se joignit le respect enthousiaste pour la culture, l'ampleur et la variété des vues, la méditation et la richesse de la vie intérieure qui isolait Delacroix de la presque totalité des artistes plastiques de son temps. Longtemps après l'avoir connu, Baudelaire le comptait, avec Daumier, le sculpteur Préault, le décorateur Chenavard et le maître du portrait psychologique Ricard, « parmi ceux après lesquels il ne se rappelait plus personne qui fût digne de converser avec un philosophe ou un poète. » Delacroix avait donc tout ce qu'il fallait pour répondre à sa conception très haute du « Grand Artiste », de l'homme complet, non spécialisé. La lutte soutenue si dignement par le grand travailleur dédaigneux contre l'acharnement des médiocres et des jaloux était bien faite pour passionner le sens de justice et le noble besoin d'aimer de Baudelaire que devaient viser un jour d'aussi cruelles attaques. Rarement figure se présenta plus opportunément à une conscience née pour la pénétrer et l'admirer.

Il en est résulté un ensemble de réflexions d'une telle portée que personne depuis n'a aussi bien jugé ce génie que cet autre génie. Baudelaire a écrit sur Delacroix à plusieurs époques ; mais, avant d'avoir atteint l'âge de vingt-cinq ans et dès son premier article de critique d'art, il le concevait déjà tout entier. Il en analysait sagacement la technique, discernant l'influence des anciens et l'apport personnel du coloriste. Il en définissait le dessin, et il spécifiait les causes de ce qu'on prenait alors pour les fautes de ce dessin, donnant en quelques phrases lucides la formule de l'opposition entre le « dessin en mouvement » et le dessin « statique » de l'École. Il mesurait toute l'étendue de la volonté dynamique d'un tel art et indiquait exactement ce qu'il y a de plus difficile à indiquer quand on étudie certains

artistes comme Dürer, Rembrandt ou Delacroix, la liaison entre la visée imaginative et poétique et le choix des moyens d'expression plastique. Il défendait Delacroix du reproche d'être « littéraire » et montrait comment il était peintre et plus que peintre tout ensemble, par l'association du sens plastique à une culture synthétique. Il rendait justice à son art, mais il s'attachait surtout à définir la qualité insolite de son tragique. C'était un monde mental où le jeune homme pénétrait librement, avec aisance, et il en parlait en initié, de telle manière que tout ce que nous avons lu sur Delacroix depuis n'a été que redite. Jamais quelqu'un n'a mieux compris quelqu'un, jamais analyste n'a mieux expliqué les rouages d'une imagination, la transition de la forme à l'idée chez un maître. Même en étudiant Poe, que nous lui devons entièrement de connaître, Baudelaire n'a pas été aussi intuitif du tréfonds qu'en étudiant Delacroix.

Enfin, preuve décisive de son intelligence extrême autant que de son goût, de son tact et de sa finesse critique, il a été le seul de son temps à ne point tomber dans le travers de louer Delacroix contre Ingres, à ne pas accepter l'obligation de se ranger dans un camp ou dans l'autre. Baudelaire était passionnément, et par la nature même de son génie autant que par ses idées sur les fins de la peinture, un partisan de Delacroix. Il ne pouvait pas aimer Ingres. Il a pu et su l'estimer, en parler avec déférence, et il a eu la dignité de sembler ignorer qu'une coterie opposât Ingres à son grand ami et que cette coterie fût encouragée par l'opposition acerbe, rageuse et injuste d'Ingres lui-même. Baudelaire n'a jamais placé le grand talent d'Ingres sur le même plan que le génie de l'homme en qui il voyait un « phare » et une réincarnation des souverains de la peinture d'antan.

Mais il a apprécié le savoir, le sens de perfection, la souplesse de l'arabesque linéaire, le style d'Ingres, tout autant que les plus fervents ingristes. Il a même, mieux que beaucoup d'entre eux, deviné et défini la sensualité du féministe, l'intervention du réalisme dans cet art d'esthétisme prémédité, la crise « raphaëlesque » de cet Holbein montalbanais, les contradictions de l'instinct et de la théorie chez ce doctrinaire des « règles du Beau » ; et on peut dire qu'il a aussi bien pénétré Ingres que Delacroix, en remarquant par exemple avec une acuité infinie le sensualisme presque luxurieux du *Bain Turc*, cette œuvre à la fois frigide et indécente, ce poème de la chair passive où l'Ecole ne voulait voir qu'un modèle de combinaisons linéaires sans en remarquer la correcte impudicité.

C'est donc non par une négation partiale mais avec la sereine tranquillité d'un esprit hautement informé que Baudelaire a indiqué les distances entre Delacroix et l'artiste qu'on dressait contre lui ; et l'honneur lui reste d'avoir été le plus ardent et le plus sagace défenseur du maître qu'il préférait en se gardant de toute diatribe contre l'autre. Delacroix lui-même eut l'élégance morale de ne jamais se permettre contre Ingres, qui le haïssait et auquel il rendait justice, autre chose que de très fines épigrammes dans le privé et dans quelques notes de son journal intime. Un tel contraste avec les fureurs publiques de son rival était bien le fait d'un dandy. Delacroix trouvait qu'Ingres avait le talent court, mais il était trop profond connaisseur des secrets de la peinture pour ne pas apprécier exactement ce talent, et trop plein d'un juste dédain de l'incompétence des critiques et des agitations des petits artistes pour ne pas s'offenser des attaques contre Ingres, par lesquelles ces zélateurs croyaient lui faire plaisir. Pour Ingres, Dela-

croix était un scandale vivant et un assassin du Beau qu'on ne honnirait jamais assez ; pour Delacroix, Ingres était un artiste de valeur, dont il appréciait la science et la volonté, mais dont les théories, les partis pris, la nature et l'idéalité lui semblaient pauvres et, en tout cas, beaucoup plus bornés que le Rêve où lui-même s'aventurait. Quant à la querelle soulevée entre eux, si Ingres personnellement s'y mêlait avec rage, Delacroix, en froid gentleman, ne daignait pas s'en apercevoir. Il jugeait qu'il y avait largement place dans l'art pour ce technicien et pour lui-même, sans qu'ils dussent nécessairement se bousculer pour passer vers l'avenir.

Cette attitude, Baudelaire l'avait adoptée parce qu'elle répondait à sa propre manière de mépriser les débats personnels et parce qu'il jugeait digne du maître qu'il aimait de se régler en ceci sur sa propre attitude. C'était encore lui rendre un hommage de tact et d'intelligence indépendante. C'est pourquoi, aujourd'hui que la trop fameuse querelle nous paraît bien vaine, Baudelaire s'impose à nous comme le seul critique de son temps ayant parlé aussi justement d'Ingres que de Delacroix. Par prétérition, il a fait entendre pourquoi la mise sur le même plan de ces deux hommes, soit pour les opposer, soit pour les concilier, lui semblait inadmissible. Il n'a pas consacré à Ingres une étude coordonnée; mais l'ensemble des allusions fragmentaires faites par lui à divers œuvres de ce peintre équivaut à une étude. On y sent sous le ton toujours déférant, à la fois l'estime raisonnée que Baudelaire, artiste de volonté et de scrupule aux visées classiques, pouvait avoir pour la tenue artistique d'Ingres, et l'aversion qu'il refoulait en son âme ardente pour le caractère de l'homme, son idéal rétrospectif, tout ce qu'une telle personnalité groupait de forces réactionnaires et encourageait de

routines, ce mélange, enfin, d'amour gourmand pour les bourgeoises grasses et placides et pour un idéal classique, raphaëlesque et figé.

Le premier « Salon » (1845) signé par ce jeune homme de vingt-quatre ans adopte la division classique depuis Diderot: une série de notes individuelles plus ou moins longues, formant palmarès et ne s'encadrant qu'à peine de très brèves considérations générales. L'auteur ne tend point à dégager de ce pêle-mêle d'œuvres une philosophie du portrait, du paysage, du nu, de la composition décorative. Il se borne à errer, carnet en main, et à dire au hasard de la promenade devant les toiles disparates ce qui lui a plu ou déplu. Il ne montre donc aucun désir de l'originalité dans la présentation et l'ordonnance de ce feuilleton, aucune velléité de cette synthèse dont nous sentons le besoin au point que le moindre salonnier de gazette l'essaie, tout en continuant à désigner au public, salle par salle, les œuvres qu'il devra regarder. Tout au plus Baudelaire scinde-t-il ses notes en trois rubriques, tableaux d'histoire, portraits, paysages, sans que ces divisions l'engagent à varier son ton.

Mais il est lui-même, d'emblée, par la préface, courte, mais sensationelle : il y annonce, en effet, avec une calme énergie, sa résolution antiromantique d'en finir avec le préjugé de la détestation du bourgeois. La page est à rappeler. Elle est franche, jolie, hautaine, profondément vraie, et se relie d'avance à l'équitable formule future de Flaubert : « J'appelle bourgeois quiconque pense bassement. » Nous y trouverons toujours profit. « La critique des journaux, tantôt niaise, tantôt furieuse, jamais indépendante, a par ses mensonges et ses camaraderies effrontées dégoûté le bourgeois de ses utiles guide-ânes qu'on nomme compte-rendus de Salons...

Et tout d'abord, à propos de cette impertinente appellation, *le bourgeois*, nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés de nos grands confrères *artistiques* qui se sont évertués depuis plusieurs années à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs savaient la lui faire comprendre et si les artistes la lui montraient plus souvent. Ce mot, qui sent l'argot d'atelier d'une lieue, devrait être supprimé du dictionnaire de la critique. Il n'y a plus de bourgeois, depuis que le bourgeois... se sert lui-même de cette injure ; en second lieu, le bourgeois est fort respectable, car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre. Et enfin il y a tant de bourgeois parmi les artistes qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste, puisqu'il peut s'appliquer également aux uns, qui ne demandent pas mieux que de ne plus le mériter, et aux autres, qui ne se sont jamais doutés qu'ils en étaient dignes. »

De telles déclarations, à une telle date, faites par un inconnu, avaient leur valeur d'originalité hardie. Ce Salon débute par une longue analyse des envois de Delacroix dont j'ai parlé précédemment et qui attestait non seulement la divination des marques spéciales du génie et de la technique du maître, mais les dons de maîtrise du critique d'art. Vingt ans avant l'art impressionniste, Baudelaire y définissait nettement la théorie des ombres colorées, et la liaison de l'art chromatique de Delacroix entre celui de Chardin et celui de Monet lui était perceptible. Il pouvait concevoir et osait écrire une phrase comme celle-ci: « Nous ne connaissons à Paris que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans

une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste ; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël. » Il faut être familiarisé avec la critique d'art et son histoire pour apprécier pleinement ce qu'un tel jugement révélait de sagacité, d'impartialité et de liberté d'esprit à une heure où la querelle des partisans d'Ingres et de Delacroix était frénétique et où les uns et les autres ne se fussent accordés que pour considérer Daumier, dont la peinture était alors ignorée, comme un négligeable imagier de gazettes. Vingt lignes sur Chassériau sont, à cette date, le résumé le plus exact et le plus sensible de ce que pouvait donner à penser ce jeune homme chercheur et troublé, hésitant encore entre Ingres et Delacroix, avant de trouver l'inspiration de ces fresques de la Cour des Comptes qui devaient guider plus tard Puvis de Chavannes : Baudelaire a saisi du coup ses anxiétés secrètes, les fautes qui leur sont dues et l'issue que l'artiste trouvera. De Meissonier presque débutant et déjà cher aux médiocres, il dit ces quelque mots si vrais : « Il fait songer à Drolling. Il y a dans toutes les réputations, même les plus méritées, une foule de petits secrets. Quand on demandait au célèbre M. X... ce qu'il avait vu au Salon, il disait n'avoir vu qu'un Meissonier, pour éviter de parler du célèbre M. Y...., qui en disait autant de son côté. Il est donc bon de servir de massue à des rivaux. En somme, M. Meissonier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe ! » Boutade de jeune homme, dégonflant une fausse gloire avec une vivacité à la Diderot. Et plus loin, parmi maint paysagiste oublié, Baudelaire ne manque pas de dire sur Corot les choses les plus finement élogieuses. Ce Salon de début est étonnant par la sûreté de discerne-

ment et tout ce qu'il dénonce de goût inné, de connaissance précoce et passionnée de la peinture.

Le *Salon* de 1846 est composé tout autrement que le précédent et offre le type parfait du « Salon » tel que la critique récente le conçoit. C'est un véritable exposé de principes. Un chapitre très franc sur la mission de la critique d'art ; un chapitre sur la définition du romantisme considéré comme la manière de sentir la plus conforme à la sensibilité et à la morale de l'époque ; un chapitre sur la couleur considérée comme langage romantique : tels sont les exposés préalables qui conduisent le lecteur à reconnaître dans la série des envois de Delacroix, fort importants cette année-là, la réalisation la plus belle de l'idéal contemporain. Ces trois chapitres théoriques et doctrinaires n'ont point vieilli. Ils demeurent pleinement admirables et par la noblesse de leurs données et par leur étonnante valeur d'anticipation. Le morceau sur la critique et son objet devrait être d'une lecture obligatoire à l'entrée de nos expositions pour beaucoup de nos jugeurs patentés : Baudelaire l'écrivait, hélas ! en un temps où les commentateurs de la peinture n'avaient aucune partie liée avec les marchands de tableaux, et où la presse n'avait pas inventé d'annexer les comptes rendus artistiques aux catégories de la publicité payante. Le court morceau sur le romantisme en donne une définition très subtile et précise, sur le rôle de la couleur dans le Nord et dans le Midi, des idées qui n'ont certainement pas échappé à Taine lorsqu'il a créé sa « théorie des milieux » appliquée à la philosophie de l'art. Il a redit cela plus longuement, mais non mieux. Quant au morceau sur la couleur, il est littéralement stupéfiant, et on ne peut lui comparer au point de vue divinatoire que les discours du vieux peintre Frenhofer dans le *Chef-d'Œu-*

vre inconnu de Balzac. Balzac, que Baudelaire a tant admiré et considéré comme le colosse du roman social au dix-neuvième siècle (encore un trait prouvant que ce prétendu « décadent » n'admirait que la grande et saine puissance constructrice!) Balzac, qui s'entendait excellemment à la peinture et aussi à la musique, comme le prouve *Gambara*, a donné là les définitions les plus nettes du futur impressionnisme, devançant encore Taine. Ces définitions, perdues dans une des nombreuses nouvelles de Balzac, sont si oubliées que, les ayant citées en une revue d'art il y a quelques années, je reçus de lecteurs nombreux, dont des peintres et des écrivains, des lettres exprimant une surprise dont je fus plus surpris moi-même. J'eusse déchiffré un palimpseste que l'effet n'eût pas été plus vif: comment, Balzac avait dit cela! J'ai peur qu'on n'ait oublié presque autant les sept pages — elles n'ont rien de rare, ce sont les pages 87-94 de l'édition Calmann-Lévy — où Baudelaire, en un style admirable, a défini l'orchestration de la couleur, l'action de l'atmosphère sur les sutures des plans colorées, les relations de l'harmonie chromatique à l'harmonie musicale, la coloration des ombres, la réaction chromatique des molécules, l'influence de l'expression chromatique sur le dessin et les valeurs, de telle manière que depuis cinquante années de critique d'art, en d'innombrables articles d'argumentation technique, personne n'a mieux dit. En ces sept pages chaque mot est essentiel, chaque phrase devrait en être relue et méditée: c'est de la critique de synthèse d'une force souveraine, écrite par un jeune homme promenant sur la vie un regard d'initié.

Ces pages sont des plus importantes pour faire comprendre les véritables assises de l'art poétique de Baudelaire, la préméditation de son œuvre imaginative et

lyrique, la façon dont il sentait et composait : elles annoncent l'esprit dans lequel devaient être réalisées les *Fleurs du Mal*, et notamment les lois de leur coloris général, si intense, et la hantise de fusion des parfums, sons et couleurs. Elle ne sont pas un témoignage moins précieux des pensées qui purent occuper l'adolescence de leur auteur, et dont nous ne savons rien biographiquement. Il a évidemment fallu que, dès ses années de collège, durant son voyage aux colonies et au milieu des désordres de sa vie de dandy et de bohème, au retour, Baudelaire développât et organisât, par de nombreuses visites aux musées autant que par l'observation méthodique de la nature, le don critique qu'il portait en lui. Il a fallu qu'ayant conscience de cette faculté il travaillât énormément pour la seconder par une vaste culture et une sérieuse documentation. Ne se spécialisant pas dans la critique d'art, l'annexant à un système général d'esthétique unitaire, quand il eut l'occasion d'écrire un Salon il s'y trouva plus prêt que personne et se plaça d'emblée au plus haut point de vue. Nous avons donc ici, onze ans avant la publication des *Fleurs du Mal*, l'explication de la puissance de volonté picturale de leurs poèmes, et c'est pourquoi on a eu bien tort, en étudiant cette œuvre, de l'isoler de la critique baudelairienne : elle en dépend étroitement, elle en procède en toute logique. Il n'est pas jusqu'aux quelques dessins de Baudelaire que nous connaissions qui, fermes, francs, ressemblant singulièrement aux dessins de Manet, ne contribuent à faire comprendre son besoin de composition.

Dans tout ce copieux et significatif Salon de 1846, la théorie a la part majeure et on sent que, contrairement au début de l'année précédente, l'examen des tableaux n'est pour Baudelaire que le prétexte d'une longue

profession de foi et d'une véritable déclaration de principes esthétiques. Il s'arrête çà et là à quelques artistes et en dit toujours le mot le plus exact : il rend justice à Tassaert — au Tassaert des sujets érotiques — aux frères Devéria, à Boissard, à Debon. Il dit de Decamps les choses les plus nettes, fort élogieuses pour l'ouvrier magnifique, impartialement restrictives quant à l'artiste. Il est sévère pour Diaz en n'ayant que trop raison, comme pour les élèves d'Ingres, pour Louis Boulanger : il est le seul critique qui ait jamais caractérisé en quatre lignes la véritable valeur picturale des miniatures de Mme de Mirbel, la dernière grande technicienne française de cet art tué par la photographie. Il procède en passant à une magistrale exécution d'Horace Vernet, d'une politesse ironique et féroce, entre deux pages caustiques sur le chic et l'éclectisme, et celle-ci le conduit à une exécution non moins courtoise et non moins impitoyable d'Ary Scheffer. Il admire Corot, estime Cabat, ne se laisse pas duper par la virtuosité de Troyon, distingue le goût fin de Français, apprécie Jules Noël et Philippe Rousseau, honore Théodore Rousseau, et, qu'il égratigne un médiocre ou discerne un talent, jamais il ne se trompe. D'une année à l'autre il a conquis une aisance, une autorité, une fermeté de ton singulières, qui n'ont rien de provocant et de tapageur, mais affirment la volonté d'aller franchement jusqu'à la pleine énonciation d'une pensée indépendante. C'est bien d'un jeune homme de vingt-cinq ans par la juvénilité de l'enthousiasme ou du persiflage, l'allure est cavalière ; mais on sent la profonde préparation expérimentale des choses dites légèrement, et les commentaires sur les individualités n'interviennent qu'à titre d'exemples.

Baudelaire énonce ses opinions sur *l'Idéal et le Modèle*, sur le style du portrait, sur le dessin (qui

lui permet de dire d'Ingres les choses les plus vraies et les plus fines), sur le paysage historique, le paysage réaliste et le paysage interprété sentimentalement ; il distingue très nettement la statuaire décorative de la sculpture d'appartement et trouve là l'occasion de préciser bravement son aversion pour la fausse gloire de Pradier. Plus loin, des réflexions sur les *Écoles* et les *Ouvriers* lui font dire excellemment, et toujours par anticipation divinatoire, tout ce que nous disons depuis quelques années à propos de la crise des arts décoratifs et du mal causé par l'indiscipline individuelle dans la vaine recherche d'un style d'époque. Tout occupés de détruire une École devenue mauvaise, nous avons eu le tort de croire que c'était l'École qui était mauvaise en soi, et les désordres, l'anarchie vaniteuse, l'improbité technique, le bluff de la surproduction post-impressionniste ne nous ont que trop éclairés. Baudelaire avait la sagacité d'éviter une telle confusion.

Ce petit chapitre est des plus précieux pour l'étude de son caractère personnel, et il est de plus fort amusant, car il débute par une fougueuse tirade contre les républicains : il appelle les plats imitateurs, faux artistes tout au plus bons à être des ouvriers manqués, les républicains de l'art. On ne peut que sourire en se rappelant que deux années après l'atmosphère de la Révolution devait enfiévrer assez Baudelaire pour l'engager à errer dans les rues un fusil de chasse à la main, et à fonder un journal « rouge » dont il se dégoûta très vite d'ailleurs heureux de revenir à sa vraie nature d'artiste, d'aristocrate et de catholique. Il conclut ce Salon, véritable petit volume, par de brillantes variations sur l'*Héroïsme de la vie moderne*.

On y trouve une phrase qui annonce les portraits de Sarasate par Whistler et d'Émil Sauer par Besnard:

« Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. » Le morceau, qui annonce également l'étude sur Constantin Guys et les principes futurs de l'art « caractériste », est à la fois convaincu et ironique, d'une ironie qui fait songer à la façon dont Degas a interprété le vêtement moderne. Il rappelle également l'art de Degas par une phrase sur le nu intimiste du lit ou du bain, contrastant avec le triste égalitarisme des vêtements masculins dans nos rues. Il se termine enfin par un hommage lyrique à Balzac, créateur du nouvel héroïsme tiré de la réalité contemporaine.

On peut dire de ce *Salon* qu'il est débordant d'aperçus neufs, d'ingénieuses relations entre le présent et le passé, riche d'idées qui jaillisent de tout alinéa, vrai dans le paradoxe et paradoxal dans l'axiome, conçu par un grand esthéticien, écrit par un poète, retouché par un dandy, et d'une lecture si savoureuse que rien aujourd'hui n'en paraîtrait inutile.

Les artistes du temps ne s'y trompèrent pas: ils firent aussitôt le plus grand cas de l'opinion de Baudelaire, de ses avis, de son inflexible droiture incapable de flatterie ou d'injustice. Ils surent sa valeur et recherchèrent sa compagnie. Il faut attribuer à l'habituelle ignorance et à la médiocrité de la presse d'alors, toute pareille à la nôtre, le fait qu'un tel début n'ait pas assigné d'emblée à l'auteur la première place et la prépondérante influence. On ne peut relire que lui et Gautier dans le fatras des journaux de l'époque. Mais ces pages devraient réapparaître glorieusement dans nos préoccupations, et maintes fois dans nos débats récents j'ai regretté qu'on ne les citât pas, que les peintres et les écrivains parussent en avoir ignoré, ou oublié, les arguments décisifs. Baudelaire critique d'art vaudrait un

gros livre. Je n'en parle ici que pour contribuer à l'ensemble de son portrait intellectuel; mais si nous avons les historiens d'art, nous n'avons eu aucun *Critique d'art*, au sens exact du terme, qui l'approchât. Il est le premier de tous et un véritable révélateur.

*
* *

La tendance théorique si affirmée dans le Salon de 1846 s'est affirmée plus encore dans le Salon écrit à propos de l'Exposition Universelle de 1855. Baudelaire avait 34 ans : il était déjà presque célèbre par la publication partielle de ses poèmes dont le recueil allait paraître deux ans plus tard : il effarait le public par sa réputation d'étrangeté : les artistes d'élite attendaient tout de lui, son esprit était mûri, fortifié. Le morceau sur la section des Beaux-Arts est court: il s'en tient à un parallèle entre Ingres et Delacroix, — et c'est d'ailleurs là que Baudelaire a dit sur Ingres ses paroles les plus pénétrantes et les mieux coordonnées. Mais il débute par quelques pages admirables de dignité, d'ironie hautaine et vengeresse, sur la différenciation des beautés et l'idée de progrès appliquée aux Beaux-Arts. En ces pages qu'on lirait pour le seul plaisir de savourer une prose parfaite, souple, somptueuse par l'image et l'ampleur harmonique, Baudelaire a pris texte de la réunion d'œuvres écloses sous divers climats pour montrer l'absurdité de la conception scolastique du Beau unifié par un système, la nécessité de juger par le sentiment, d'aimer non par comparaison à une méthode préconçue, mais en proportion de la somme d'idées et de rêveries suggérées par l'œuvre vue, quel que soit son style. Cela l'a conduit à exprimer tout son mépris

pour cette autre hérésie qui, sous le nom de « progrès », impose aux primaires la certitude que l'époque où ils vivent est supérieure aux précédentes et non pas seulement « *autre* », du fait qu'elle est la dernière venue. Comme Poe, Baudelaire voyait en une semblable croyance la source d'une paresse et d'une fatuité désolantes et la véritable décadence de l'esprit. Et cela n'a jamais été dit avec plus d'éloquence : Villiers de l'Isle-Adam n'a fait que donner la forme du conte fantasque aux idées synthétisées dans ces quelques pages, idées d'aristocrate et de catholique qui contribuèrent peut-être à la formation de son esprit. Les relire aujourd'hui, c'est mesurer avec amertume la déchéance de notre critique d'art en un temps où les bons appréciateurs et même les esprits capables de synthèse ne manquent pas, mais où la fameuse idée de progrès a si bien profité à la publicité et aux marchands qu'il n'est plus de journal ni même de revue où l'on puisse énoncer des idées générales et des doctrines, les individualités commentées par la réclame des images absorbant tout. Mais ces pages ont, de plus, l'intérêt de préciser la suture des idées esthétiques et des idées morales de Baudelaire : l'aversion pour la fausse conception du progrès fut le fondement de sa misanthropie, il y trouva la justification de son humeur dédaigneuse et mystificatrice, elle lui commanda presque le maintien de cette attitude, et toutes ces singularités furent encouragées par la résolution de s'affirmer « non conforme ».

Les liaisons de son esthétique et de sa morale sont beaucoup plus étroites qu'il ne le pensait peut-être lui-même, et si l'idée d'un « art de volonté » lui était chère, son attitude morale était aussi voulue : il la maintenait contre ses propres instincts de faiblesse et de tendresse, et l'horreur de toute banalité et de toute improbité a

peut-être suffi à déterminer toutes les révoltes et toutes les singularités de ce grand enfant supra-nerveux visité par le génie.

Les qualités maîtresses du Salon de 1846 et de l'article sur l'Exposition de 1855 se retrouvent dans le Salon de 1859, conçu sous forme de lettres au directeur de la *Revue Française*. Baudelaire y revient avec une calme sérénité sur la vanité de « l'enfant gâté », du peintre moderne, sur l'importance exagérée qu'il s'attribue dans la société, sur son fétichisme du métier et son dédain des choses grandes, sur son désir d'étonner, vice bourgeois, et enfin sur son impuissance grandissante d'imaginer et d'appliquer, comme le faisait Delacroix, les ressources de la technique et la synthèse des observations de la nature à l'expression d'un rêve. Baudelaire voit dans la divulgation de la photographie et son application à des groupements en vues de « scènes historiques ou légendaires » la preuve du dévoiement de la foule, le châtiment du délaissement de toute composition imaginée, et enfin la pierre de touche de l'absurdité de l'art réaliste en soi, imitateur pour le seul fait de bien imiter. Qu'eût-il dit des spectacles cinématographiques ! Ici encore ses phrases sont tellement divinatrices qu'on pourrait presque les appliquer à cette invention que nous avons vu détourner de son vrai but et adapter aux plus sottes visées sitôt qu'elle naissait. Et ce passage apporte une contribution de plus à la série de nos remarques quant au dégoût que le soi-disant « réaliste » de la *Charogne* éprouvait pour un art non stylisé.

Ce dégoût et l'idéalisme ardent du poète des *Fleurs du Mal* s'affirment plus encore dans le chapitre sur la *Reine des facultés*, sur l'imagination souveraine maîtresse de la création, *forme absolue de la croyance*, et dans le

chapitre suivant, consacré à la façon dont l'artiste, *réellement* fidèle à *sa vision* de la nature, doit gouverner en lui cette force et cette croyance. C'est dans ces pages admirables de lucidité et de noblesse intellectuelle que Baudelaire explique tout ce que sa jeunesse a dû à la bonne fortune de converser avec Delacroix. Il y expose toute l'influence prise sur son esprit par ce vaste esprit en qui il contempla d'immodifiables vérités, et le passage suivant est d'un intérêt spécial pour notre étude : « Quand je le vis pour la première fois, je n'avais d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. Il est vrai que cet amour et cet instinct étaient passablement vifs ; car, très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir avant que je devienne iconoclaste. » Ne dirait-on pas une phrase du jeune Diderot ? Elle est précieuse, car elle est la seule allusion que Baudelaire peu enclin à parler de lui-même, ait faite à l'emploi de sa période de dix-sept à vingt-quatre ans, durant laquelle nous conjecturons qu'il dut tant étudier et s'enquérir malgré sa croisière et ses flâneries apparentes ; et cette phrase trahit aussi ce goût violent pour les « images » qui fait des *Fleurs du Mal* les poèmes d'un peintre-graveur merveilleux.

Lorsqu'il en vient à l'examen des œuvres, Baudelaire atteste une fois de plus l'impeccable justesse de son diagnostic artistique. Il regrette respectueusement David, mais non son école dégénérée ; il regrette la déshérence de l'héritage spirituel de Delacroix ; il apprécie l'effort technique de Courbet, dont le réalisme le rebute et dont les prétentions tapageuses horripilent sa délicatesse, mais il a la sagesse de voir dans l'avènement d'un tel art une saine réaction contre l'ingrisme affadi. C'est

dans le même esprit que, devenu l'ami du charmant et élégant Manet, il lui écrira plus tard en 1865, à propos des colères suscitées par l'*Olympia* : « Vous vous plaignez des attaques ? Mais êtes-vous le premier à les endurer ? avez-vous plus de génie que Chateaubriand et Wagner ? Ils ne sont pas morts de railleries subies. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai qu'ils sont des modèles, chacun dans son genre et dans un monde très riche, tandis que *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art.* » Qu'elle est mélancolique et prophétique cette phrase écrite un an avant que cette merveilleuse intelligence sombrât ! Quelle tristesse s'y décèle ! Baudelaire eût-il approuvé tout l'impressionisme et ses suites ? Et qu'eût-il pensé de la ribote de couleurs de nos fauves et de nos cubistes ? Le terrible mot « décrépitude » répondra.

En ce Salon de 1859, Baudelaire voit un des premiers tableaux d'Alphonse Legros, alors inconnu, l'*Angelus* ; et d'emblée il dit de cet art austère, de ce réalisme néo-primitif, en termes irréprochables, tout ce que nous ont fait penser bien plus tard l'*Ex-voto* ou les eaux-fortes de ce bel et grave artiste. Il écrit sur ce qu'on a appelé l'école néo-pompéienne de Hamon, de Gérome, les choses les plus mordantes. Jamais depuis on n'a porté sur Gérome des jugements plus durement exacts, et dès ses premières œuvres Baudelaire prévoyait les erreurs de toutes les autres. Parle-t-il des peintures militaires à propos d'Horace Vernet ? En moins de cent lignes il précise une esthétique rationnelle du genre, il montre la fausseté des compositions, la froideur des gestes figés, l'impossibilité d'exprimer les mouvements des grandes masses modernes, la pauvreté picturale de leurs aspects monochromes (qu'eût-il dit du « khaki » et de la tranchée ?),

la nécessité enfin d'isoler épisodiquement des groupes et, par conséquent, de réduire la peinture militaire à la scène de genre, à l'illustration : ce qui épuivaut à l'exclure du grand domaine pictural. C'est condamner d'avance un Detaille et relier aux bonnes choses de Pils, de Charlet, de Raffet, les esquisses fiévreuses d'un de Neuville, qu'illumine un sentiment passionné. Baudelaire ne manque pas de discerner dès 1859 dans le talent d'Hébert les prodromes d'un maniérisme de la morbidesse qui nous a bien rebutés plus tard. Bien qu'il préfère ce qui tend à la grandeur, il n'est pourtant pas injuste ou inattentif devant l'art délicieux d'un Eugène Lami, resté propre à nous séduire parce qu'il fut le fait d'un artiste connaissant bien sa mesure et ne cherchant point à la forcer, modeste et parfait en soi. En Paul Baudry débutant, il discerne « les bonnes et amoureuses études italiennes ». Un jugement sévère sur Diaz, sur le Diaz des figures molles, est demeuré la vérité même à nos yeux. La force dramatique des dessins de Chifflart n'échappe pas plus au critique que la nature si fine, si intelligente, si complexe de Fromentin, le style noble des compositions archaïques de Leys et de Leighton alors débutants, ou le goût curieux de Penguilly, qu'on a eu grand tort d'oublier. Un chapitre sur le portrait, son sens, son style, prétexte les plus ingénieuses remarques sur les déformations systématiques imposées par Ingres à ses modèles et sur la faculté d'évocation psychique de Ricard.

Parlant du paysage, Baudelaire montre à la fois l'erreur académique du « paysage composé », tout conventionnel, et l'erreur réactive des paysagistes modernes copiant un fragment de nature et prenant une étude pour un tableau. Là encore il prévoit, il prophétise : que le peintre de l'école de Barbizon ait pris pour sujet

un arbre en bornant son ambition d'ouvrier à le bien peindre, que l'impressionniste lui succédant ait pris pour sujet « la lumière et ses effets sur n'importe quoi », l'art du style, de la composition imaginée et émue, n'a fait que de se perdre de plus en plus, et nous en sommes venus à ne voir exposer que des études parce que personne ne sait et ne peut plus faire, avec des éléments synthétisés, un « tableau de paysage ». Puvis de Chavannes seul l'a fait dans l'art mural, et si, sur chevalet, Cézanne l'a tenté, la nature lui en refusa les moyens. Baudelaire a su admirer dans Corot cette synthèse et ce sentiment que l'art académique ignorait et dont le paysage actuel, par des voies tout opposées, ne s'est pas moins éloigné : leur trace dans les œuvres de Daubigny le rendait indulgent pour leur improvisation parfois inconsistante, car ce juge ardent exigeait tout d'un vrai artiste, mais, à défaut de tout, le sentiment d'abord. Il le reconnaissait en Millet, mais il était choqué des intentions « sociales » visibles dans la stylisation de ses paysans : il y retrouvait trop le célèbre passage de La Bruyère, il y redoutait des revendications prolétariennes que nous n'avons que trop vu étaler dans les peintures pour mairies faubouriennes de la troisième République. Il ne se trompait pas sur l'habileté sans âme de Troyon alors fêté. Il admirait à fond la puissance et la probité de Théodore Rousseau, tout en regrettant que son amour extrême du moindre accident de la nature lui fît oublier toute stylisation. Il goûtait le talent doux et fin d'Eugène Lavieille, inconnu. Il tombait en arrêt devant les études d'un autre inconnu, Eugène Boudin, et écrivait de suite une page définitive sur cet artiste, précurseur avec Jongkind de l'art impressionniste destiné à donner des conseils inoubliables, avant Jongkind, à Claude Monet débutant. « Il sait très bien, dit Bau-

delaire, qu'il faut que tout cela *devienne tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté;* et il n'a pas la prétention de donner ses notes pour des tableaux ». C'est moiqui souligne cette phrase, où s'inscrit si clairement la définition de la différence entre une étude et un tableau ; et la formule reste toujours vraie. Et comme Baudelaire critique d'art ne cessait pas d'être un poète et un prosateur de premier ordre, en définissant les études de ciels et de reflets de Boudin, il les décrivait en une phrase de pure beauté évocatrice. Enfin, désirant et prévoyant le « paysage de grande ville », mêlant l'homme au monument, exprimant « le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie » — et ici songeons à maintes pièces des *Fleurs du Mal* — il comprenait toute la beauté des eaux-fortes de Charles Méryon. Vraiment, c'est un rare plaisir que d'errer à travers les idées et les tempéraments en compagnie du seul critique d'art qui ne se soit *jamais* trompé.... et qui ne se soit jamais cru un professionnel !

Et ceci peut être redit encore à propos de l'article sur une exposition postérieure d'aquafortistes, où Baudelaire discernait le talent naissant de Manet dans sa manière espagnole, lui trouvait, ainsi qu'à Legros et à Jongkind, « un talent mûr et profond » jusque dans le moindre croquis gravé et saluait les débuts de Whistler, ses premières eaux-fortes londoniennes. L'ensemble de ces jugements fait de Baudelaire l'annonciateur clairvoyant d'un mouvement artistique qui ne devait éclore que dans les dernières années de sa vie, à l'heure où il était malade et totalement découragé, et ne se développer véritablement que des années après sa mort. Cette divination n'était pas seulement due à l'instinct inné de l'originalité, à l'aptitude au discernement de la

valeur technique, elle était due surtout à une conception coordonnée de la critique d'art, à une philosophie de l'évolution artistique, c'est-à-dire à ce qui distingue le véritable critique créateur du salonnier banal ou du polémiste, de l'homme de parti vantant une coterie. Cette philosophie, Baudelaire ne l'a pas codifiée. Nous n'avons de lui que des fragments, et nous savons pourquoi : il écrivit peu et difficilement, il fut entravé par la gêne et la maladivité, et enfin son horreur de l'enseignement pédantesque était si grande qu'il eût considéré comme une inélégance morale de catéchiser. Il voulut s'en tenir à consigner occasionnellement ses impressions de poète et d'amateur en marge de quelques expositions. Mais la qualité de sa pensée était tellement dense que ces notes marginales contiennent toute la synthèse esthétique de l'art contemporain. Il y a dit et prévu l'essentiel : on pourrait extraire de ces Salons un mince recueil d'axiomes et d'anticipations dont la lecture prouverait qu'aucun de nos récents écrivains d'art n'a rien inventé, ou cru inventer, que le poète des *Fleurs du Mal* n'eût déjà formulé plus parfaitement. La sûreté d'appréciation des individus provenait de la forte cohérence de ses idées ; il connaissait si bien les lois logiques de l'évolution créatrice et de ses rapports avec l'évolution sociale qu'il calculait à l'avance que telle ou telle manifestation d'art devrait fatalement se produire, comme les astronomes calculent l'apparition d'une étoile encore invisible ; et quand l'individualité capable d'incarner cette velléité nouvelle se révélait, il la reconnaissait de suite, sans s'étonner de la voir prendre sa place dans l'harmonie préconçue. Cependant Baudelaire n'avait pas de système, le mot et la chose lui faisant horreur ; mais il possédait l'intuition. On n'admirera jamais trop en lui cette faculté suprême qui fait du

poète un *créateur de valeurs* et le confond par là-même avec le véritable critique : à un tel degré critique et poésie ne sont, par le sens profond de l'analogie, que les formes jumelles de la connaissance à la fois logique et sensible, et toutes deux diversement mais également créatrices.

Ce don de prévision, de haute idéologie, se constate encore de façon curieuse dans le petit chapitre placé par Baudelaire au début d'une étude sur les caricaturistes français et étrangers. Il y analyse « l'essence du rire et généralement le comique dans les arts plastiques ». Or, il y a là une vingtaine de pages infiniment subtiles qui, en semblant se jouer et avec la légèreté ailée du ton d'un poète sans prétentions philosophiques, disent sur le sens du rire humain, cette courte épilepsie, et sur la formation du sentiment du comique dans la conscience, des choses intuitives et vraiment philosophiques. Je note, en passant, que la théorie esquissée par Baudelaire repose sur une donnée qui contribue à démontrer une fois de plus l'empreinte du catholicisme sur son esprit. Il voit dans le rire de l'homme l'expression d'une croyance en sa supériorité native, lui donnant le droit de mépris que ne connaissent pas les animaux, et il voit dans cette croyance, comme dans la croyance collective au progrès social, la preuve flagrante de l'orgueil *satanique* de l'être humain devant soi-même et devant la nature. Ceci n'est certes pas bergsonien, mais bien plus pascalien qu'on ne le pense. Pour M. Bergson, le rire est le signe de la liberté imaginative de l'homme s'affranchissant un instant des lois naturelles ; pour Baudelaire, c'est un gage de perversité, et cette conviction d'une perversité native, originelle, fatale, cette conviction expressément catholique, se retrouve dans tous ses écrits. Satan n'est point pour lui un simple

prétexte à métaphores symboliques, mais une réalité constitutive de la morale, un Ahrimane dont l'intervention est constante, et c'est dans le même sens qu'il appréciait l'importance donnée par Poe, bien qu'en dehors de toute acception mystique, au principe de perversité dans les rapports de la conscience et de l'univers. Chez Baudelaire, ce prétendu névrosé et décadent. les liaisons de toutes les idées sont particulièrement fortes, et en art comme dans la vie morale il tend toujours à une homogénéité absolue.

L'essai sur le rire et le comique en art tend à établir que l'artiste peut rassembler les éléments du comique chez un être, lequel ne l'est que parce qu'il ignore sa véritable nature; tandis que l'artiste non seulement doit connaître sa nature, mais encore comprendre qu'il en possède deux, la réceptive et l'expressive, et rester conscient des caractères, des analogies et des antinomies de cette nature double. C'est parce que le personnage comique ignore qu'il est comique que le spectateur ou le lecteur le contemplent avec un plaisir que le rire traduit: ce plaisir est celui de la supériorité. La nature de l'artiste qui sent et exprime est, au contraire, doublement inconnaissable au public. On trouve ici la tendance de Baudelaire à considérer tout artiste comme un acteur, un *artifex*, un être investi « d'une dualité permanente, de la puissance d'être à la fois soi et un autre » et par conséquent maître d'interposer entre les autres hommes et sa conscience le décor d'un art tout de volonté, un mensonge d'illusion et d'interprétation ; il plaçait le tragédien et le comédien sur le même plan que le poète ou le peintre à cause de cette faculté de dédoublement où il faut encore voir un des aspects du principe de perversité.

Cette théorie de l'acteur préface bien curieusement

la série d'études ou le critique d'art succède au psychologue et caractérise avec son bonheur habituel les œuvres de Vernet, Charlet (pour qui il est très dur, détestant son dessin banal et ses légendes courtisanes de la canaille), Daumier auquel il consacre les pages les plus éloquentes, les plus nobles et clairvoyantes louanges, et en qui il pressent le grand peintre, bien que la peinture de Daumier fût alors ignorée de tous, Henry Monnier et Gavarni enfin qu'il remet avec tact à leur véritable place malgré l'engouement du public. Sur Hogarth, Cruikshank, Pinelli, Brueghel, Goya enfin, Baudelaire dit des choses qui montrent à quel point il savait comprendre et étudier les natures les plus diverses et agréger le fantastique et le bizarre à sa conception générale de la beauté : ce qui précise encore ses affinités avec l'esthétique de Poe. On ne peut que demeurer étonné de l'étendue et de la sûreté de sa compétence en songeant qu'il ne visita aucun musée d'Europe, ne connut ni Londres, ni La Haye, ni Vienne, ni Madrid, ni l'Italie romaine , florentine où vénitienne, et ne peut, en dehors du Louvre et de quelques collections, former son goût et se documenter qu'à l'aide des gravures, avant la divulgation de la photographie, dans des conditions infiniment plus difficiles que celles où se trouve tout jeune étudiant d'aujourd'hui. On ne sait pourquoi, ayant une telle passion pour les arts plastiques, Baudelaire, libre et riche à vingt et un ans, n'alla pas voir Rembrandt, Dürer, Raphaël, Véronèse ou Goya chez eux, et se hâta, ayant subi comme une corvée sa croisière, de se confiner dans la vie de dandy et de bohème à Paris. Les conversations de Delacroix, la rêverie dans la capitale, l'intuition d'une esthétique générale et l'étude des gravures lui suffirent pour être à vingt-cinq ans, un juge merveilleux, et c'est presque paradoxal.

Mais sans doute les voyages et la documentation n'eussent-ils point ajouté à la valeur de cette partie de son œuvre, parce qu'il s'était placé d'emblée au plus haut point de vue et ne le quitta jamais.

Baudelaire n'a parlé de la peinture que pour constater des principes valables dans tout art ; et c'est précisément en cela que sa critique picturale a eu tant de sagesse et de grandeur. Il savait certes apprécier la saveur d'une technique aussi bien que Théophile Gautier ou tout autre, mais il ne cachait pas son dédain pour ce qu'il appelait « les rapinades, les jus et les ragoûts » et il ne s'intéressait réellement, sous les petites joies de la matière, qu'à l'expression du sentiment ou de l'idée ; c'est en quoi la marque de Delacroix restait indélébile ; et si les élèves de Delacroix n'ont guère mieux valu que les élèves d'Ingres, on peut dire que Baudelaire fut son plus noble successeur spirituel. Baudelaire critique d'art est un legs que Delacroix nous a réservé.

Il convient d'isoler un peu des écrits théoriques ou analytiques dont j'ai parlé l'essai consacré à Constantin Guys. L'admiration que Baudelaire lui témoignait a été pour cet artiste une sauvegarde devant nos contemporains, et à l'homme que Baudelaire goûtait si fort et étudiait si soigneusement ils ont pensé devoir tout au moins de la déférence. Nous avons pourtant été amenés à diminuer l'importance donnée à Guys dans l'art moderne, et si nous estimons ses œuvres, si nous ne leur refusons pas les qualités que Baudelaire célébrait, du moins Guys nous apparaît-il comme un curieux et souple artiste de second plan, à peine un petit-maître, un notateur de mœurs et un virtuose de l'impression graphique ne méritant pas, proportionnellement aux autres artistes commentés par Baudelaire, la place qu'il

occupa. Pour tout dire, ce qui nous intéresse le plus dans l'essai sur Guys, ce n'est plus le sujet, mais l'auteur. Nous voyons très bien en quoi la manière, la méthode, les préoccupations de Guys pouvaient enthousiasmer Baudelaire. Ils répondaient à son vœu d'un art caractériste, d'une recherche du beau dans le contemporain et le quotidien. Cet essai prévoit aussi bien et mieux l'art de Manet, de Degas, de Raffaëlli, de Rops, de Renouard, de Forain, tout le mouvement moderniste cherchant le style de la vie actuelle en dehors des préceptes et des ostracismes de l'École. Et certes il est juste de compter Guys parmi les initiateurs de ce mouvement; il est, après Eugène Lami, avec Gavarni et Daumier, un des chaînons de la chaîne qui relie nos maîtres à ceux du dix-huitième siècle, à Debucourt, aux Saint-Aubin ; il a sa note, son rôle, sa place, mais nous pouvons conjecturer que, quinze ou vingt ans plus tard, un tel essai eût été écrit sur Degas avec beaucoup plus d'opportunité.

Tel que, il reste un délicieux morceau où, à travers Guys, Baudelaire poursuit son propre rêve et semble attendre du dessin et de l'aquarelle ce qu'il a réalisé lui-même dans la partie descriptive de sa poésie et de ses poèmes en prose. Il se plaît à retrouver et à louer en Guys l'indication de ses désirs. A propos de lui, il dit les choses les plus charmantes et les plus vraies sur le croquis de mœurs, sur le génie spécial de la curiosité, sur la technique de la notation cursive, sur l'artiste considéré comme « homme du monde, homme des foules et enfant » , c'est-à-dire libéré du servage de la technique d'atelier, curieux de tous les gestes de la vie publique et toujours prêt à les voir et à les transposer avec des yeux naïfs, auxquels toute nouveauté redonne une ingénuité de perception. C'est la psychologie même

de l'impressionniste : c'est là ce qui allait, de 1865 à 1885, pousser irrésistiblement toute une génération à fuir l'École et à travailler dans les champs et les rues en y cherchant les lois d'une composition nouvelle. Le chapitre sur la modernité contient en ses cinq pages tout ce que les frères de Goncourt délayèrent dans *Manette Salomon* et maints articles ou manifestes, et le présente dans un style qui n'a rien de commun avec leur « écriture artiste » que son tressautement cinématographique et sa syntaxe invertébrée rendent de moins en moins lisible. On ne peut rien dire de plus fin sur « l'art mnémonique ». Les données sur le croquis de guerre, à propos des séries de notes prises par Guys pendant la guere de Crimée, restent encore vraies pendant la guerre de 1914-1917 et peuvent s'appliquer à tels dessins de Renouard ou de Bernard Naudin. Quelle justesse spirituelle dans les réflexions sur le galbe particulier du militaire et du dandy !

Et enfin les pages sur le maquillage, l'attifement féminin, la fille, nous font moins admirer l'art preste et pénétrant de Guys qu'ils ne nous livrent le secret des prédilections du poète pour tout ce qui corrige la nature et y ajoute la part d'invention, de caprice, de perversité intellectuelle de l'homme moderne. Baudelaire y explique très nettement pourquoi il voit dans le maquillage et la variation incessante de la mode les signes du dégoût du réel, c'est-à-dire une sorte de protestation inconsciente de l'âme et un désir de « beau mensonge » dont, après tout, l'Art est l'expression suprême. Les pages où il décrit la courtisane en promenade, la femme au théâtre, la prostituée au bar, sont des Degas écrits, des merveilles d'impression sensible et colorée, d'un trait magistral, d'une profonde mélancolie dans le sentiment et l'évocation. On ne comprendrait pas parfaite-

ment, sans les avoir lues et relues, l'esthétique et la tonalité des *Fleurs du Mal.*

Et on doit considérer d'ailleurs que l'ensemble de ces Salons, de ces essais, de ces indications notées à propos de tableaux, de robes, de scènes citadines, constitue le meilleur commentaire des poèmes baudelairiens, leur répertoire marginal. Baudelaire, parallèlement, composait lentement le recueil des *Fleurs du Mal.* Ces études lui servaient pour son tableau. On retrouve dans le livre immortel bien des premières pensées, des « repentirs », des « faux traits » de ses écrits en prose: ceux-ci contribuent fortement à faire comprendre à quel point les *Fleurs du Mal* sont l'œuvre d'un graveur, d'un statuaire, d'un maître de la valeur et du modelé, autant que d'un psychologue, d'un esthéticien, d'un symboliste-analogiste et d'un lyrique. C'est pourquoi il faut insister sur l'erreur grave de limiter Baudelaire aux *Fleurs du Mal.* Elles sont la manifestation souveraine de son génie; elles ne sont pas tout son génie. Elles sont la partie achevée d'un ensemble esthétique dont les autres parties sont demeurées à l'état d'esquisse ou de rêve ; mais elles ont avec ces autres parties des rapports étroits qu'il est impossible de méconnaître ou de négliger. Nous voyons dans toute la critique de Baudelaire comment les *Fleurs du Mal* ont été conçues et réalisées et pourquoi elles sont ce qu'elles sont, et nous le voyons mieux qu'aucune des critiques publiées depuis ne réussirent à le montrer, car Baudelaire, artiste de volonté et de préconception, a tenu le plus lucide jugement sur soi-même et a été possédé par le besoin de l'unité. Il s'ensuit que non seulement l'écrivain, mais encore le lecteur attentif, sérieux, désireux de compréhension complète, doit le lire et l'examiner dans son ensemble ; et du même coup il écartera

bien des préjugés, bien des erreurs d'interprétation, d'intention et de fait, quant à la moralité ou, si l'on veut, à l'immoralisme de Baudelaire. Si le lecteur a été troublé par la légende et inquiété par l'acerbité de certains des poèmes en vers ou en prose, il sera rassuré par la magnifique santé intellectuelle de l'œuvre critique, et découvrant que celle-ci est si strictement liée à la poésie, il sera amené à reviser son jugement sur cette redoutable poésie elle-même et à se défier des calomnies qui l'ont escortée jusqu'à nous.

*
* *

Baudelaire n'avait pas même manifesté une velléité d'écrire relativement à la musique lorsqu'en 1861 le « journalisme vulgaire, opérant sans trêve ses gamineries professionnelles », selon son expression, à propos des œuvres de Wagner révélées aux concerts et de la représentation de *Tannhauser*, le poète des *Fleurs du Mal* se décida à prendre nettement position et à publier sur l'art wagnérien un essai motivant son enthousiasme. C'est le seul travail de ce genre qu'il ait jamais accompli et fait connaître ; mais il suffit à attester que l'auteur était né pour être, s'il l'eût voulu, un merveilleux critique musical.

Il était jusqu'alors facile de conjecturer qu'un artiste aussi sensible ne pouvait rester indifférent à la symphonie tant au point de vue du plaisir qu'à celui de l'esthétique générale. Ses amis le savaient et ses lecteurs s'en doutaient. Cependant rien ne l'affirmait dans son œuvre, rien ou presque rien : le court poème sur la Musique, des vers isolés, des allusions aux rapports des sons et des couleurs dans les articles sur Delacroix,

et dans les poèmes en prose, le *Thyrse*, dédiant à Franz Liszt un hommage d'une ardeur toute romantique. Hommage fort significatif d'ailleurs, car on y voit clairement que Baudelaire, toujours en avance sur le jugement de son temps et informé profondément, ne se bornait pas, comme tout le monde alors, à admirer en Liszt l'incomparable pianiste et le brillant compositeur des rapsodies hongroises, mais le voyait tel qu'enfin nous le voyons : théoricien génial, symphoniste génial, apôtre et chevalier errant du plus noble altruisme, personnalité comparable aux plus grandes qu'ait vues la Renaissance. Ce n'était pourtant là que de faibles indices du goût musical de Baudelaire; et si sa poésie s'apparentait expressément à la peinture et à la gravure, si elle recélait une musicalité intense, du moins ne semblait-il point vouloir la rapprocher des principes du lied ou de la symphonie comme le voulurent, dix ou quinze ans après sa mort, Verlaine et Mallarmé. Critique pictural hors pair, il demeurait silencieux quant à un art dont il préférait peut-être jouir personnellement sans en publier son sentiment. Poète classique, il ne demandait la musicalité lyrique de son vers qu'au rythme régulier de l'alexandrin, à la rime, aux timbres des mots, et il ne recourait ni à l'allitération, ni à la polyrythmie, ni à l'assonance, ni au jeu subtil de l'e muet, en un mot à aucun des moyens que les poètes récents ont empruntés, en leur fervente mélomanie, à l'art sonore, pour enrichir le chant verbal. Si les *Fleurs du Mal* résultaient de la double nature d'un penseur et d'un peintre transposant dans une poésie patiente et volontaire sa contemplation du monde moral et du monde plastique, si assurément on pouvait supposer que le pressentiment d'une théorie de la fusion des arts était de nature à intéresser un esthé-

ticien aussi hardi et un sensitif aussi apte à toutes les vibrations, du moins Baudelaire écrivain restait-il nettement en marge de la musique ; et, de fait, il s'était dispensé d'en parler.

L'essai sur Wagner apparaît donc, à cette date de sa vie intellectuelle et matérielle, avec toute la nouveauté d'une manifestation insolite. C'était l'année même où, rééditant les *Fleurs du Mal*, il se présentait à l'Académie en briguant le fauteuil de Lacordaire : bientôt il allait entrer dans la période du découragement irrémédiable, partir pour Bruxelles, y végéter, mourir. Cinq années le séparaient de son entrée dans une longue agonie. La démarche auprès de l'Académie faisait scandale : la défense des idées wagnériennes fut certainement tenue pour une des excentricités qu'on n'eût pu manquer d'attendre de ce poète condamné pour érotisme, de ce dandy satanique entouré de légendes monstrueuses, et de ce critique insolent toujours prêt à vanter les artistes innovateurs. On vit dans cet essai sur Wagner, écrit à la veille du lamentable effondrement de *Tannhauser*, une affectation paradoxale et un affichage de plus. Nous pouvons y voir aujourd'hui le dernier grand sursaut de clarté d'un génie dont la flamme allait vaciller, puis s'éteindre; car, après ce-i il n'y a plus rien que des lettres douloureuses, des notes éparses, les prodromes de l'impuissance cérébrale, le mauvais livre rageur sur la Belgique, puis la nuit définitive.

Le sentiment qui a poussé Baudelaire à sortir de sa réserve et à écrire cet essai est le même qui lui a dicté les articles réitérés sur Delacroix: l'indignation devant le génie maltraité, le devoir d'aller au-delà du mépris silencieux de la bêtise quand cette bêtise menace d'être assez puissamment organisée pour tuer l'œuvre du

génie. Et on a plaisir à constater par les lettres échangées que Wagner, en remerciant son généreux défenseur, avait pleinement compris ce haut sens désintéressé de son intervention. Baudelaire — et il l'a prouvé en ne récidivant pas — ne tenait nullement qu'on s'exclamât, avec admiration ou raillerie : « Le voilà qui maintenant se lance dans la critique musicale ! » Il intervenait simplement en honnête homme, rappelant les plaisantins et les sots curieux au respect, sans provocation ni crainte, avec la sereine autorité d'un penseur libre, et Wagner n'oublia jamais le geste de ce Français.

Baudelaire est allé droit à Wagner comme il était allé à Delacroix, par l'attrait et la divination innée de la grandeur véritable. D'emblée il a envisagé l'étendue d'un génie nouveau et les conséquences de l'intervention de ce génie dans le monde. Il n'a pas été persuadé, gagné, converti peu à peu ; il n'a pas non plus été ébloui, subjugué, hypnotisé, jusqu'à perdre le sens critique, et même la spéciale et formidable emprise sensorielle qui a livré pieds et poings liés tant d'autres êtres à Wagner n'a pas agi sur lui. C'est avec la plus absolue maîtrise de soi, en toute clarté et sérénité intellectuelle, que le poète a reconnu le génie et dit la nécessité de le reconnaître. Dès la première audition Baudelaire possédait et classait toutes ses raisons de placer cet Allemand méconnu dans le Panthéon des grands créateurs ; mais il ne fut pas et il n'eût jamais été, un wagnérien délirant. Aucun snobisme, aucun fanatisme, ne pouvaient ternir la lucidité de son esprit classique, et, méprisant la mode qui renie ou adule, devançant le temps, il tint Wagner dès 1861 pour un classique digne d'être aussi universellement reconnu que Bach, Glück ou Beethoven ; car il appelait classique — et c'est

ce que nous dirons de lui-même — tout novateur apportant une réalisation esthétique inspirée et coordonnée, capable de se relier à la série des réalisations des grands novateurs antérieurs, le classicisme n'étant pas une référence rétrograde et peureuse de l'esprit vers hier, mais la succession des audaces logiques et fécondes à travers les âges.

L'étude de Baudelaire sur Wagner est présentée nettement comme une défense, mais l'indignation y reste contenue par une dignité froide, et sitôt que l'auteur a rappelé les raisons circonstancielles de son écrit, il met au point la situation. Il rappelle — et il rappellera à beaucoup de nos contemporains — que le nom de « wagnérien de la première heure » est dû en toute justice à Théophile Gautier qui revint d'Allemagne très ému par une audition de *Tannhauser* quelques années avant qu'en 1861 l'œuvre révélée aux Parisiens déterminât l'intervention de Baudelaire. Le poète expose que lui-même fut très frappé par l'audition des concerts où Wagner, avant la représentation de son drame, dirigea quelques fragments de ses œuvres scéniques ; et dès lors il conçut clairement la vaste et belle idée de la dramaturgie considérée comme « coïncidence de plusieurs arts » et fut enthousiaste du génie qui se révélait. Il donne une curieuse comparaison entre le commentaire de l'ouverture de *Lohengrin* publié dans le programme des concerts du Théâtre-italien, le commentaire de cette même ouverture dans le livre de Liszt, et enfin le récit des sensations qu'il éprouva lui-même : sensations des plus puissantes, qu'il écrit avec la force lucide dont toute son œuvre critique s'atteste capable. Il s'était, « écoutant les yeux fermés, senti pour ainsi dire enlevé de terre ». La prodigieuse réalisation wagnérienne s'accordait à tous ses pressentiments de poète

synthétique, né pour jouir de tous les arts. « Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie et que le son et la couleur fussent impropres à traduire les idées: les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. » Et ces pensées amènent Baudelaire, quoique si rarement enclin à se citer soi-même, à rappeler pour référence les deux premiers quatrains d'un de ses plus beaux sonnets, *Correspondances* : « *La nature est un temple où de vivants piliers.....* » Ces vers, très antérieurs à son premier contact avec l'art et l'idéologie de Wagner, montrent en effet combien il était préparé à les bien comprendre.

Il poursuit en précisant les motifs profonds de sa sympathie, en alléguant ses propres affinités. « Wagner possède l'art de traduire par des gradations subtiles tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium. » Phrase bien significative pour nous! Elle nous indique le lien entre le wagnérisme et la nature personnelle et esthétique de Baudelaire: elle est bien de l'homme qui traduisit Poe et commenta Quincey. C'est bien d'eux que Baudelaire devait passer à Wagner. « A partir de ce moment, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans ces œuvres singulières. J'avais subi, ou du moins cela m'apparaissait ainsi, une opération spirituelle, une révélation. » Il dit cela comme il l'avait dit des œuvres de Poe; observez ses termes: « musique despotique, fond de ténèbres, conceptions de l'opium, possédé de désir,

révélation. » Et il ajoute : « Ma volupté avait été si forte et si terrible que je ne pourrais m'empêcher d'y retourner sans cesse. » Voilà une petite phrase, écrite en 1861, que des millions d'êtres rediront pendant quarante années : en deux lignes, elle nous apprend combien le dandy sarcastique adorait la jouissance symphonique et elle nous confesse tous par avance, car c'est bien cela que nous avons tous ressenti. Mais voici, déjà, l'intervention du goût critique inné : « Dans ce que j'avais éprouvé, il entrait sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître... » Il ne s'y trompe pas, il nomme d'emblée les prédécesseurs spirituels de Wagner, et notamment Weber, dont il a déjà associé le nom à la couleur de Delacroix dans une strophe des *Phares*, ce qui est d'une divination incroyable. « Mais, ajoute-t-il, il s'y mêlait aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait *une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice.* » C'est moi qui souligne, pour insister sur le degré d'acuité de cette sensation d'un précurseur : chaque mot définit une de nos nuances cachées.

Baudelaire dit ensuite que dès lors il tourmenta ses amis musiciens pour réentendre au moins des transcriptions au piano ; et enfin, « des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquant des intentions mystérieuses et une méthode qui lui étaient inconnues » ; au lieu de s'ébahir, de ricaner ou de se dépiter comme les sots, l'artiste « résolut de s'informer du pourquoi et de *transformer*, avant qu'une représentation vînt lui fournir une élucidation parfaite, *sa volupté en connaissance* ». C'est moi encore qui souligne la modestie, la logique, la simplicité et le respect de l'œuvre d'autrui qu'inclut une telle formule. Je souhaite qu'on y voie aussi que

Baudelaire ne se jetait pas dans « l'opium » de Wagner en névrosé, comme beaucoup l'ont fait depuis, mais qu'il abordait consciemment celui des génies modernes qui, avec Delacroix, l'avait le plus ému. « Transformer sa volupté en connaissance », c'est l'esthétique de Baudelaire — et le principe retenu par Barrès pour composer ses premiers livres trente ans plus tard. Le poète lut le livre éloquent de Listz, les pamphlets antiwagnériens, et, faute de lire en allemand les écrits non traduits de Wagner, il se procura une traduction anglaise d'*Opéra* et *Drame*.

Il arrivait donc à la représentation de *Tannhauser* avec l'autorité d'un artiste averti, et la scandaleuse attitude d'un public frivole et d'une presse niaise et grossière le blessa douloureusement. Il « en rougit, comme un homme délicat d'une saleté commise devant lui ». La lecture de la *lettre sur la musique* venait d'achever d'éclairer son esprit sur la grandeur et la clarté de la conception wagnérienne : il en saisit toute la portée au point de vue du relèvement du drame, du rôle de la parole chantée, de la renaissance de l'esprit tragique dans la déchéance de l'opéra, et toutes les radieuses idées rassemblées par Wagner le séduisirent en même temps que sa sensibilité, encore meurtrie par les attaques contre Delacroix et contre lui-même, s'exaltait devant les attaques stupides que le parisianisme prodiguait au réformateur demandant son suffrage. Il s'ensuivit une analyse des beaux et riches écrits théoriques de Wagner qui, bien que succincte, est un modèle de compréhension et d'exposition : on sent et on constate qu'aucune intention n'a échappé à l'intelligence sagace du poète français. Puis il en vint à l'examen même de *Tannhauser* ; et la description psychologique de la sublime ouverture est le prétexte d'une des plus belles

pages de prose qu'on ait jamais écrites — la pénétration totale secondée par la plus parfaite et la plus intense magie de l'expression. Mais si l'auteur s'étend plus longuement sur l'étude de ce fragment, qui l'a enivré, ce qu'il dit du reste de l'œuvre n'est pas moins juste et moins profond, bien que plus bref. De là il passe à l'analyse dramatique de *Lohengrin*, en termes si nets qu'on ne saurait en remplacer le moindre, et je resterai toujours peiné de constater que, lors de la représentation de *Lohengrin* à Paris, parmi tant de descriptions et de commentaires dans la presse ou dans les programmes de concerts et de théâtres, personne n'a songé à reproduire ces pages magistrales, en rendant ainsi l'hommage le plus équitable au défenseur de Wagner lors de la honteuse soirée de 1861,

L'analogie du mythe de Lohengrin avec le mythe de Psyché (la félicité tuée par le désir de savoir) n'a pas manqué de frapper Baudelaire, et elle lui donne, en passant, l'occasion d'une page fort intéressante sur l'origine, la germination spontanée et la transmission et l'adaptation des mythes, page doublement intéressante pour nous; car il y apporte une conception nettement catholique, faisant naître tout mythe de la dualité originelle des idées de péché et de rédemption. Ceci est une preuve de plus de la sincérité du catholicisme de Baudelaire, en contribuant à montrer son «satanisme» sous son vrai jour ; et évidemment, pour cet esprit qui croyait à Satan parce qu'il considérait cette croyance comme rituellement inséparable de celle en Dieu, le conflit immense que dépeint la formidable ouverture de *Tannhauser* avait dû, dès la première audition, acquérir tout son sens profond : la révélation datait de là. Un génie capable de traduire esthétiquement un tel com-

bat devait s'imposer irrésistiblement à la conscience où étaient nées les *Fleurs du Mal*.

Enfin Baudelaire en vient à commenter, d'après Listz, le procédé du *Leitmotiv*, et il termine son étude par l'analyse du *Vaisseau-Fantôme*, par une page d'éloges sur la personnalité et le génie de Wagner d'une mesure, d'une tenue et d'une ferme divination véritablement magnifiques. C'est bien d'un prince de l'esprit en louant un autre, et non d'un courtisan subjugué. Il voit en Wagner un nouveau Glück et prévoit que « dans un avenir très rapproché » de telles idées auront une influence immense. Il ne lui a pas été donné d'en voir le triomphe quinze ou vingt années après sa mort et de promener son regard ironique sur les foules délirantes, fille des foules insultantes qu'il avait connues. Il n'a pas même pu connaître la *Tetralogie*, ni les *Maîtres chanteurs*, ni *Parsifal* ni *Tristan* et *Yseult* qu'il eût si passionnément adorés.

Mais il a tout pressenti en cet article de la *Revue Européenne* du 18 mars 1861, suivi, le 8 avril, d'un compte-rendu de la soirée lamentable où les républicains d'opposition, vexés de voir le républicain Wagner protégé par Mme de Metternich auprès de l'Empereur, s'unirent aux abonnés mondains furieux d'une œuvre sans ballets et aux cabaleurs, aux musicastres, aux sots du feuilleton, à une direction peureuse et sans goût enfin, pour insulter et écraser un admirable chef-d'œuvre et semer la haine dans le cœur de son auteur. Rien de plus méprisant, de plus glacialement courtois, de plus douloureux aussi, que cet épilogue où le poète, flétrissant la laide coalition et prévoyant de quelles démonstrations outrées elle paierait son pardon un jour, se demande ce que l'étranger sérieux et informé pensera de la France impériale, et maintient toute sa foi

dans le génie bafoué. La réponse terrible allait venir neuf années plus tard, alors qu'il serait déjà au cercueil depuis trois années.

Il nous reste un essai isolé, de tous points admirable, péremptoire, où la description de l'ouverture de *Tannhauser* brille comme un joyau de la prose française au dix-neuvième siècle, et où la maîtrise esthétique de Baudelaire s'atteste aussi absolue en musique que dans la peinture ou les lettres — maîtrise de synthèse, maîtrise innée d'un esprit réceptif de toutes les initiatives. Ce morceau, consacré à la période initiale, à la plus pure et à la plus humaine période du génie wagnérien, aura sauvé l'honneur de la critique française : en une heure honteuse « l'immoraliste pervers » aura racheté la malfaisance des « bien pensants ».

II

LA PUISSANCE

LA VIE HÉROIQUE D'EUGÈNE DELACROIX

Je ne dirai de cette magnifique existence rien qui ne soit connu : mais j'aime à la redire, pieusement, comme le plus beau poème qu'on puisse offrir à la haute mémoire de celui auquel l'âme française doit tant.

Qu'était la peinture, au moment où il parut ? Et qu'est-elle, hélas, à cette heure où elle semble l'oublier, lui le maître, lui le Père ?

La Révolution avait brutalement traité les artistes du XVIIIe siècle finissant. Eprise d'un idéal gréco-romain, pressenti par Vien et adopté par David, la génération jacobine avait considéré les peintres délicieux du règne écroulé comme les bénéficiaires de la corruption luxueuse des nobles et des fermiers généraux, et elle les avait rejetés dans le même mouvement d'injuste fureur. Fragonard mourait oublié, chassé de son logis des galeries du Louvre. Hubert Robert échappait grâce à une erreur à l'échafaud. Greuze mourait dans la misère noire. On

ne parlait plus de Chardin. Un La Tour se vendait quelques francs. L'*Embarquement pour Cythère*, peint par Watteau pour son entrée à l'Académie, y était criblé de boulettes de papier mâché par les élèves de David, neveu de Boucher dont ils parlaient en de tels termes qu'il était obligé, par pudeur, d'excuser à leurs yeux son oncle. Les gravures de Cochin, de Lépicié, de Choffard, de Lavreince, des Saint-Aubin, de Debucourt, de Gravelot, d'Eisen, allaient s'ensevelir dans les soupentes de quelques brocanteurs, et on attendrait quatre-vingt ans avant de les rechercher pour les couvrir d'or.

Un siècle s'effondrait. Son goût exquis, sa morale profondément naturelle et humaine, son libéralisme sceptique, tout lui était imputé à vice et à crime. On rêvait d'un art moralisateur, que Greuze avait préparé aux applaudissements de Diderot par ses scènes familiales et son ingénuité bourgeoise, mêlée de libertinage hypocrite. On voulait un art héroïque, sévère, propre à élever les consciences. David apparut l'homme d'une telle œuvre, et créa d'un seul effort la réaction d'une esthétique néo-romaine, d'une peinture conçue d'après le statuaire antique, et toute consacrée à des expressions de sentiments cornéliens. La discipline de cette école fut plus dure encore que celle imposée, cent vingt-cinq années auparavant, par Louis XIV, Le Brun et l'école de Rome. Plus de recherches de la nature, plus de grâce, plus de vérité, plus de coloris, mais simplement un art allégorique, pompeux, aride, éloigné de la vie et tout entier construit sur des théories, un art aussi opposé que possible au tempérament français.

L'Empire, après le Consulat, accentua la résolution de n'admettre qu'un art national, militarisé dans ses mœurs comme dans ses goûts. Cependant, malgré tout et par la force des choses, le modernisme si violemment

rejeté allait reprendre son rôle. Napoléon voulait des illustrateurs de sa gloire, des commentateurs de sa cour. Il fallait bien quitter le nu, la toge et les héros à casques romains pour peindre les uniformes que l'Europe avait vus sur tous les champs de bataille et les belles « grandes dames » de la nouvelle aristocratie. Les héros cornéliens avaient pris vie et s'habillaient en soldats de l'armée impériale. David, lui-même, s'étant décidé à devenir un bonapartiste après avoir été un farouche tyrannicide, se résigna à quitter les Sabins et les Horaces pour peindre le *Sacre de Napoléon*, et à exécuter les quelques portraits qui, comme ceux des dames de Tangry ou de madame Récamier, compensent aujourd'hui dans notre esprit, par leur beauté, l'influence néfaste et la prétention mort-née de son œuvre classique. D'autres hommes surgirent, Gérard, entre autres, Prudhon, génie mystérieusement apparenté à celui du Vinci, et surtout Gros, le maître de la *Bataille d'Eylau*, de la *Bataille d'Aboukir*, Gros, le premier peintre d'une ère nouvelle, coloriste puissant, réaliste s'élevant au grand style par sa fougue, son sens du mouvement épique, à la fois précurseur des réalistes par son souci de l'exactitude et des romantiques par la somptueuse éloquence de ses arrangements, Gros aussi éloigné de la minutie et de l'emphase, Gros dont on n'a pas assez dit le mérite, l'importance et la beauté au seuil du XIXe siècle.

Puis survint l'éblouissante existence de Géricault, la révélation d'une génialité picturale et sa brusque disparition dans la mort. En Géricault, plus encore qu'en Gros s'affirmait la double tendance à un style nouveau, à la fois très réaliste et très lyrique, cherchant dans la vie contemporaine tous les éléments de la force et de l'enthousiasme. Dès l'intervention de tels hommes, l'école de David était brisée : vingt ans auparavant elle était toute

puissante. A présent, si la manie de l'art néo-romain continuait à être favorisée par Napoléon comme elle l'avait été par le général jacobin Bonaparte, si cet art allégorique et glacé continuait de régir les œuvres consacrées à la vie civique, si ses fades représentants, dont le plus aimable était Girodet, continuaient d'obtenir à l'Institut la consécration d'un talent habile et docile au goût né de la crise romaine, du moins auprès de ces hommes s'en plaçaient d'autres qui, par la voie de la peinture militaire, revenaient à la tradition de la vie, du coloris, de l'émotion directement issue des idées et des visions du jour. Le *Radeau de la Méduse* était, à ce point de vue, une œuvre extrêmement audacieuse, parce que pour la première fois on accordait des proportions énormes à la représentation d'un fait de la vie privée, d'un événement qui ne pouvait être classé au rang des actes de la vie officielle comme les victoires de l'Empire, d'un drame qui avait ému l'opinion et n'avait rien du « style » voulu par l'Ecole. En même temps débutait et s'imposait lentement un autre jeune homme, un Montalbanais, appelé Jean Dominique Ingres, qui cherchait tout autre chose que David, Gros, Prudhon ou Géricault. Celui-là, réaliste par ses portraits, minutieux, pénétrant et vrai comme Holbein, concevait une esthétique classique remontant non pas aux Romains mais à leurs maîtres les Grecs. Il se séparait de David en cherchant à reconstituer une antiquité plus vraie, plus intime, sans boursouflure. En même temps il était hanté du Moyen-Age, des Primitifs italiens alors absolument inconnus, et même de certaines simplifications byzantines. Il allait bientôt être préoccupé de Raphaël au point de rêver de donner à son tour une nouvelle version de l'art grec à travers l'interprétation du Sanzio en la pondérant par le réalisme naturel à la race française. Son *Œdipe* plein

de vérité avait déjà scandalisé les élèves de David par son coloris, sa liberté d'expression. Son *Jupiter accueillant Thétis*, qu'on peut considérer comme le premier symptôme de l'art de Gustave Moreau et des préraphaélites anglais, avait quelque chose de grec et de Primitif tout ensemble, une stylisation étrange en une morbidesse tout alexandrine. Sa *Françoise de Rimini* était pleine de réminiscences des quattrocentistes toscans. Son *Vœu de Louis* XIII, au salon de 1824, allait affirmer ses sympathies ardentes pour Raphaël.

Ainsi, de tous côtés et dans des sens différents, la tyrannie de David était démentie, le passé renaissait, on rejetait la tradition romaine pour reprendre les idées de la Renaissance ou aller directement aux Grecs. D'autre part on voulait prendre les thèmes d'une peinture nouvelle dans la vie moderne, et l'expédition d'Egypte avait donné le goût de l'Orient. Le réalisme s'élevait au lyrisme et à la beauté décorative parce que l'héroïsme militaire faisait de la réalité quotidienne une épopée et promenait la vision des artistes dans un monde nouveau. Entre ceux qui se référaient au passé, comme Ingres, et ceux qui, comme Gros et Géricault, attendaient tout de l'avenir, une même émulation, une même soif de formes neuves se révélaient. L'art du XVIIIe siècle était oublié, honni par tous. Mais on remontait aux Renaissants, et si les uns songeaient à Raphaël, les autres songeaient à Titien, à Véronèse. Toutes ces idées se mêlaient dans les jeunes consciences troublées par le conflit de la couleur et de la ligne, du style et de la vie. L'héroïsme ambiant, l'incessante émotion civique de ces trente années où chaque jour avait apporté son drame son triomphe où son angoisse, tout faisait pressentir et désirer la révélation décisive de cette nouvelle forme de la sensibilité

qu'on appelait confusément le romantisme, qui se pressentait dans Gros, qui s'affirmait dans Géricault.

C'est à ce moment qu'éclata, au salon de 1822 deux années avant que *le Vœu de Louis XIII* consacrât la réputation classique d'Ingres, le succès du *Dante et Virgile aux enfers*. Le romantisme pictural avait trouvé son maître en même temps que le classicisme néo-grec reconnaissait le sien : et l'injustice des enthousiasmes, incapables du jugement critique que seul fortifie le recul des années, allait opposer l'un à l'autre pendant trop longtemps deux grands hommes qui allaient pourtant, en ruinant l'erreur de David, donner au XIXe siècle ses deux grands modes d'expression, et rendre possible l'éclosion future de l'impressionnisme.

*
**

Eugène Delacroix était né le 26 avril 1798. Son père, membre de la Convention et régicide, député, ambassadeur près de la République batave, préfet des Bouches du Rhône et de la Gironde, mourut en 1805. Un frère d'Eugène, Charles Henri, fut nommé maréchal de camp en 1815, à trente-six ans, et baron de l'Empire, après avoir fait toutes les campagnes républicaines et impériales. Un autre, Henri, fut tué à vingt-trois ans à Friedland. La sœur d'Eugène, Henriette, épousa M. de Verninac qui fut préfet des Bouches-du-Rhône. Delacroix était allié aux Riesener, aux Œben, qui furent des maîtres dans l'art du meuble, aux Berryer, aux Lavallette. Sa famille était donc de l'aristocratie impériale et en même temps imbue de républicanisme.

Quelques visites à l'atelier de Guérin, et surtout ses promenades assidues au Louvre, décidèrent de sa vocation. Il fut tout de suite frappé par Véronèse, Titien et Rubens qu'il copia. C'est un trait bien frappant que cette attirance vers Rubens. Le XVIIIe siècle avait adoré le grand Flamand.

Watteau, Boucher, Greuze l'avaient copié avec passion, et on peut dire qu'il avait orienté tout ce siècle en le détournant de l'école italienne dégénérée dont l'influence avait été si nuisible au XVIIe siècle. Le XVIIIe était oublié, mais Delacroix revenait au maître qui l'avait dirigé, et un jour il lui était réservé de revenir à Watteau lui-même, et à Chardin, en reprenant pour son compte leur découverte de la peinture par juxtaposition des tons complémentaires : et ainsi Delacroix était destiné à être le trait d'union entre le XVIIIe siècle et l'impressionnisme, qui a poussé cette découverte à ces extrêmes conséquences. Au moment où Delacroix s'adressait à Rubens, Ingres s'adressait à Raphaël.

Delacroix se forma tout seul. Il fit quelques croquis, des esquisses de compositions, des portraits, des caricatures, en compagnie de son camarade Géricault. Mais le *Dante et Virgile* fut un coup de foudre. On était encore à cette époque, sous l'impression d'un temps extraordinaire où la célébrité s'accordait à un inconnu de la veille, et le jeune homme fit avec son tableau la sensation qu'on avait eue avec la *Méduse*. Mais la *Méduse* avait concentré dans son mélange de réalisme et de dramatisme toute l'horreur et toute la pitié d'un public encore ému par le sinistre naufrage. Le *Dante et Virgile* était le commentaire d'un poème et ne s'adressait qu'à l'intellectualité des spectateurs. Il s'y adressait cependant avec une telle violence par la magie du coloris et la frénésie du mouvement qu'il déterminait une émotion

physique. C'est un des plus beaux tableaux de début par lesquels un homme de génie se soit jamais révélé. Non seulement il posait nettement une grave question esthétique en mettant la peinture au service d'une œuvre d'imagination poétique et mystique, étrangère à l'antiquité, mais encore il posait une question technique en affirmant la résolution de dessiner par les plans colorés, d'échapper à la tyrannie de la ligne, de situer toutes choses dans une atmosphère réagissant sur la couleur de chacune d'elles, d'inféoder la beauté conventionnelle à l'intensité du caractère expressif. Cela n'avait pas été osé depuis Rubens et Rembrandt. C'était une hérésie pour l'école de David et pour son successeur d'Ingres : et cela n'avait été supporté chez Gros et Géricault qu'à cause de leurs sujets, qui les dispensaient des lois de l'esthétique académique et les rangeaient dans une catégorie spéciale, considérée en dehors du « grand art ». Delacroix touchait à des figures comme Dante et Virgile et osait les peindre de façon vivante, directe et non stylisée Tout concourait à le faire considérer comme un barbare et un chercheur de scandale par les classiques, et, du même coup, comme un novateur et un maître par la jeunesse romantique. En fait, Delacroix est tout entier dans ce tableau. Ses défauts et les éclairs de son génie y sont contenus. Il a été plus savant, plus sûr de sa volonté, mais *Dante et Virgile*, quand on revoit cette toile après avoir vu toute son œuvre postérieure, nous donne l'image essentielle de sa conscience de poète et d'artiste.

Ce fut un succès. Thiers, s'inspirant des opinions de Gérard, loua hautement le jeune homme. Le ministère acheta la toile deux mille francs. Delacroix s'en alla à la campagne. Deux ans après, le salon montrait au public, en même temps que le *Vœu de Louis XIII* d'Ingres, le

chef-d'œuvre poignant qui s'appelle *Episode des Massacres de Scio*, et où le sentiment tragique le plus sincère est servi par une technique éblouissante. L'œuvre allait droit au cœur d'une foule que les atrocités turques venaient de révolter. Géricault venait de mourir prématurément d'une chute de cheval : on pleurait sa perte, on acclama l'homme qui allait le continuer et le surpassait déjà. L'œuvre fut encore achetée, au prix de six mille francs. Mais l'opinion fut très partagée : Gros lui-même, qui eût voulu voir Delacroix concourir pour le prix de Rome, et regrettait avec dépit la direction prise par le jeune indépendant, déclara qu'il « courait sur les toits ». La pensée de Rubens hantait toujours Delacroix. Mais cette fois la nature même du sujet l'avait amené à ces coloris sourds, à ces lueurs argentées et tristes qui allaient être une de ses caractéristiques principales. Il parvenait à ce tragique concentré, à cette mélancolie dans la richesse, à cette somptuosité crépusculaire qui l'a rendu inimitable et que Rubens n'a pas connue. C'est elle qui fait de Delacroix, disciple et continuateur de Véronèse et de Rubens, un moderne, un peintre de la vie intérieure, un confident de l'âme contemporaine. Techniquement il avait été aussi influencé par Constable, dont il venait d'admirer les paysages un peu avant l'ouverture du Salon de 1814. Jusqu'alors la politique avait empêché toute œuvre anglaise de pénétrer en France. Au Salon Lawrence, Bonington, Fielding, Constable figurèrent, et Delacroix fut si frappé par Constable qu'il retoucha son ciel, que son ami l'aquarelliste Fielding avait d'ailleurs ébauché. Il est hors de doute que l'influence de Constable se retrouve dans tous les ciels orageux qui sont une des beautés des œuvres de Delacroix. Cette exposition anglaise le détermina d'ailleurs à aller à Londres en 1825, et il y revit Bonington, qu'il avai

connu au Louvre, et dont la phtisie devait briser si vite l'âme exquise, si proche de celle du phtisique Watteau.

Dès lors se succédèrent les envois aux Salons. En 1827 Delacroix envoyait la *Mort de Sardanapale*, la *Mort de Marino Faliero*, *Faust dans son cabinet*, *Milton et ses filles*, le *Combat du giaour et du Pacha*, un *jeune turc caressant son cheval*, un *Pâtre romain blessé*, des chevaux, une nature morte; et le public pouvait voir au Conseil d'Etat (alors sis au Louvre) le *Justinien composant les Institutes*, commandé par l'Etat. A vingt-neuf ans Delacroix était en possession complète de toutes ses idées d'art et affirmait tous ses goûts. Il s'inspirait nettement des grands sujets poétiques de tous pays; antiquité assyrienne, Venise, Allemagne, Angleterre, tout lui parlait. Il était orientaliste avec passion. Il faisait œuvre de peintre, aussi, en peignant des animaux et des natures-mortes, que l'école classique ne tolérait qu'à titre d'accessoires. En un mot, il considérait comme absolument nulle toute l'esthétique de David qui était venue se jeter en travers de l'évolution française. Il considérait, à plus forte raison, comme nulle l'esthétique de Le Brun qui, sous l'influence romaine, avait interrompu l'évolution naturelle de la Renaissance française. Il se référait à Rubens et aux grands Italiens, à Titien, à Véronèse. Il considérait la couleur comme l'élément capital de l'expression des sentiments. Il choisissait ses sujets dans le romantisme étranger et l'histoire. Tout cela constituait un démenti formel à l'académisme, d'une part, et à Ingres de l'autre, lequel n'était guère aimé par les académiques à cause de son réalisme et de ses tendances raphaélesques, mais n'était pas plus aimé par les partisans du romantisme, qu'il redoutait et qui choquaient son désir d'harmonie par leur truculence. Il arriva donc que l'académisme se résigna à s'unir à Ingres, à reven-

diquer ce fier isolé, pour mieux combattre Delacroix, et dès ce moment on s'obstina à opposer ces deux maîtres, qui, en réalité, étaient faits pour réaliser chacun sa belle œuvre au-dessus des médiocres, sans aimer ni l'académisme, ni les fadeurs ou les violences difformes des disciples qui les invoquaient.

Le résultat de cette campagne fut que Delacroix fut exclu désormais des faveurs de l'Etat et ne parvint pas à vendre les dix-sept lithographies qu'il venait de composer sur *Faust*. Gœthe en vit deux qu'il aima. Des eaux-fortes, des dessins, des portraits (dont le sien) occupèrent Delacroix malgré la gêne où, après avoir été élevé dans l'aisance, il se trouvait. On finit enfin par lui commander la *Mort de Charles le Téméraire à Nancy*, qu'il esquissa en 1828 et n'acheva qu'en 1834.

La révolution survint, et le passionna. Sa production devint aussi féconde que celle de son dieu, Rubens. De ce moment date l'esquisse admirable du *Boissy d'Anglas à la Convention*. Au salon de 1831 il envoyait neuf toiles, *Richelieu au Palais Royal* (détruit en 1848), un *Indien armé*, *Cromwell regardant le portrait de Charles Ier*, un *Tigre*, deux aquarelles, une sépia, le *Meurtre de l'évêque de Liège*, et la *Liberté guidant le peuple sur les barricades*. Ce dernier tableau est un des plus beaux qu'on ait jamais peints, une des visions les plus héroïques de l'art, et d'une exécution comparable à ce que les célèbres maîtres ont pu faire. Cette fois le succès fut triomphal. Une fois encore l'artiste rencontrait l'émotion de toute sa patrie, et il venait de symboliser le réveil de toutes les libertés, de toutes les espérances, avec une éloquence prodigieuse. Ce génie était destiné à être mieux apprécié sous une monarchie libérale que sous Charles X. L'œuvre fut achetée et Louis-Philippe décora son auteur, estimant moins l'art que le caractère du peintre dont,

par contre, ses fils appréciaient la grandeur. Le duc d'Orléans acheta pour sa collection le *Meurtre de l'évêque de Liège*. On autorisa Delacroix à suivre sans frais une mission du comte de Mornay au Maroc, qui dura de janvier à août 1832 et d'où le peintre, qui jusqu'alors avait imaginé son art oriental d'après des bibelots, revint enthousiasmé. En 1833 on ne vit au salon que quelques aquarelles, mais celui de 1834 révélait, avec une *Rue à Mequinez*, les magnifiques *Femmes d'Alger dans leur appartement*, chef-d'œuvre voluptueux et mystérieux où la figure de la négresse qui sort, surprise dans tout le frémissement de la vie, annonce déjà Manet et nos contemporains caractéristes. En 1838 on vit la *Noce Juive au Maroc*, en 1838 les *Convulsionnaires de Tanger*, en 1845, *Muley Abd-er-Rhaman sortant de son palais de Mequinez*, en 1848, des *Comédiens arabes*; parallèlement il faut ajouter à ces envois aux Salons, outre un nombre considérable d'aquarelles, dont des lions et tigres, les œuvres commandées par la monarchie de juillet, le *Saint Sébastien* de 1836, (réintégré en 1873 à l'eglise de Nantua), le *Saint-Louis au pont de Taillebourg*, en 1837, destiné à la galerie des batailles de Versailles, et, en 1841, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, peinte pour le même palais, plus tard transférée au Louvre. Le *Saint-Louis* reste, dans la série des batailles de Versailles, la seule œuvre qui soit due à un grand maître, tout le reste semblant être de médiocres vignettes agrandies. C'est un superbe morceau plein de furia, où éclate la cotte d'armes bleu de roi du prince avec une sûreté et une délicatesse d'harmonies qui suffirait à attester le génie coloriste de Delacroix. Les *Croisés* restent une de ses œuvres capitales. Là se montre son goût pour les harmonisations assourdies, riches et atténuées comme les tapis orientaux, son sens de la mélancolie lyrique, sa

faculté d'exprimer les passions de l'âme par la couleur, qui est son apport personnel à la tradition des Vénitiens et de Rubens, sa prédilection enfin pour certains alliages chromatiques et son pressentiment des recherches techniques actuelles. Il s'est rappelé Watteau et Chardin et il a prévu Claude Monet dans des morceaux comme le dos de la grande femme blonde agenouillée au premier plan, dos peint par des zébrures de tonalités juxtaposées qui s'unifient à distance sur la rétine du spectateur. Au point de vue du sentiment l'œuvre n'est pas moins caractéristique. Au lieu de peindre un morceau de bravoure brillant et déclamatoire, Delacroix nous a montré se détachant sur l'immense panorama de Constantinople à la fin de l'après-midi, les croisés exténués, souillés, pensifs sur leurs chevaux fourbus, lassés de meurtre, indifférents aux pillages, incertains de l'avenir. Et toute l'œuvre donne cette émotion de tristesse hautaine que Delacroix a apportée dans l'art, que Rubens ignorait, et dont la distinction mystérieuse, l'ardente sévérité fait plutôt songer à Rembrandt.

*
**

Delacroix était, malgré ces commandes et ces succès, mal vu par le jury des Salons, où tout le clan académique le détestait : et on ne se gênait pas pour lui refuser certains morceaux, sans oser les déclarer mal peints, mais à cause de leur tendance. En 1834 on rejeta deux toiles, et l'admirable *Hamlet au cimetière* fut exclu en 1836. En 1839 on refusa le *Tasse* dans sa prison et deux toiles orientales. En 1840 on n'accepta qu'à une voix de majorité le chef-d'œuvre qu'est la *Justice de Trajan*, cette composition où s'atteste plus qu'en

toutes les grandes créations de Delacroix l'influence de Véronèse et de Titien, et qui nous apparaît aujourd'hui au musée de Rouen comme une magnifique œuvre classique. En 1841 on admit le *Naufrage de don Juan*, autre merveille dont le tragique s'apparentait à un immortel poème de Baudelaire; mais en 1845 on écarta l'*Education de la Vierge*. Et dans la presse la lutte continuait, d'autant plus acharnée que Delacroix n'était qu'à demi soutenu par les journalistes amis du romantisme. Certes il apparaissait à tous comme l'émule de Hugo et de Berlioz, acclamé par la jeunesse. Mais il ne faisait rien pour s'attirer les sympathies de cette presse dont, au contraire, les exagérations choquaient son esprit sérieux et son humeur méditative. Il ne faisait nullement sa cour à Hugo, qui se servait merveilleusement de la publicité, et cessa même de le fréquenter dès 1837. Il voyait plutôt Dumas, Stendhal, Musset, Mérimée, George Sand, Chopin, et il était soutenu par une presse modérée qui le distinguait des romantiques violents et lui rendait justice sans la dénier aux œuvres d'Ingres. Il y avait en Delacroix un amour de la vie intérieure et un scrupule artistique qui démentaient le goût improvisateur des romantiques, et il avait accompli une révolution anti-classique sans verser dans la folie, l'outrance, l'illogisme paradoxal et l'emphase, en sorte qu'il était malgré sa gloire un isolé mal compris.

Thiers, dès 1833, lui avait commandé des figures allégoriques pour le salon du Roi à la Chambre des députés. On se demandera toujours avec stupeur comment un homme comme Thiers, si profondément bourgeois, put avoir dès le début ce culte pour Delacroix: mais le fait est qu'il l'eut toute sa vie et fut constamment prêt à aider l'artiste. Le projet s'élargit après l'exposition de ces décorations en 1836. et Montalivet invita Dela-

croix à décorer la bibliothèque de la Chambre, deux hémicycles et cinq coupoles avec vingt pendentifs. Delacroix consacra neuf années à ce travail où il retraça l'histoire de la civilisation antique jusqu'à l'invasion d'Attila, et qu'il distribua ainsi : coupole de la *Poésie*, *Alexandre et les poèmes d'Homère*, *Education d'Achille*, *Ovide exilé*, *Hésiode*; coupole de la Théologie. *Adam et Eve*, *Captivité de Babylone*, *Mort de Saint Jean-Baptiste*, la *Drachme du Tribut*; coupole de la *Législation*, *Numa et Egérie*, *Lycurgue et la Pythie*, *Démosthène*, *Cicéron et Verrès* ; coupole *de la Philosophie*, *Hérodote et les Mages*, *Bergers chaldéens*, *Sénèque mourant*, *Socrate et son démon*; coupole des *Sciences*, *Mort de Pline l'ancien*, *Aristote*, *Hippocrate*, *Mort d'Archimède*. En même temps Delacroix achevait la décoration de la bibliothèque du Sénat, comportant quatre coupoles et quatre pendentifs, et une *Pieta* pour l'église de Saint Denis du Saint Sacrement, *Pieta* qui fut violemment attaquée et qui est peut-être la belle peinture religieuse qu'on ait produite au XIXe siècle dans l'école française. Enfin, la *Médée furieuse*, la suite des treize planches d'*Hamlet*, des cartons de vitraux pour les églises d'Eu et de Dreux, ont été exécutés également dans cette période. L'homme qui réalisait un effort aussi invraisemblable, sans précédent depuis Rubens, était cependant presque constamment malade et trouvait encore le temps de voyager en Belgique, en Hollande, de villégiaturer à Nohant chez George Sand, à Dieppe, à Champrosay, à Vichy, à Plombières, à Ems, et d'écrire des articles d'art et son *Journal !*

*
**

En 1849 Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts,

confiait à Delacroix la décoration de la partie centrale de la galerie d'Apollon, au Louvre, avec le thème du *Triomphe du Soleil* que Le Brun n'avait pas exécuté. Il fallait tenir compte des parties de la galerie déjà décorées au XVIIIe siècle. Depuis le travail avait été abandonné. Le Brun projetait naturellement une allégorie en l'honneur du Roi-Soleil. Delacroix, tout en gardant le même sujet, conçut un triomphe de la lumière sur les ténèbres, de la vie sur le chaos, et en 1851 le chef-d'œuvre de la peinture décorative au XIXe siècle était achevé, avec le concours de Pierre Andrieu, le plus dévoué des disciples de Delacroix. Il avait été aidé précédemment, pour l'exécution des peintures de la Chambre, par Léger-Chérelle, Delestre, de Planet et Lassalle-Bordes, qui plus tard parla avec malveillance de son maître.

Le *Plafond* obtint un succès considérable, et cette fois les marchands et les amateurs vinrent acheter les œuvres du grand homme qui jusqu'alors avait vécu dans la gêne, et qui disait avec un calme amer : « Voici trente ans que je suis livré aux bêtes ! » En 1854 fut inauguré, à l'Hôtel de Ville, le salon de la Paix dont les huit tympans et les onze caissons encadrant un motif central furent ornés par Delacroix de peintures qui furent détruites lors de l'incendie de le Commune en 1871. Les esquisses, léguées à Andrieu qui les avait cédées en 1869 pour le futur musée Carnavalet, eurent le même sort; et comme on n'avait pas daigné voter les frais d'une gravure de ces œuvres, nous ne connaissons plus que deux planches au burin gravées par Calliat. Le reste est à jamais disparu comme les fresques de Chassériau à la Cour des Comptes. En 1855, l'exposition universelle fut enfin l'occasion d'un hommage sans réserves de la critique, du public et de l'Etat, qui nomma Delacroix commandeur de la Légion d'Honneur et lui décerna une

grande médaille. Delacroix avait cinquante-sept ans. Il songea à être administrateur des Gobelins, puis directeur des musées nationaux, et y renonça. L'Institut finit par l'admettre après vingt années d'attente durant lesquelles on lui avait préféré une série de médiocres. Il y fut nommé en 1857, et il avait posé sa candidature en 1837 à la mort de Gérard.

Cependant il n'avait pas fini de souffrir de l'hostilité d'une certaine critique, car, en 1859, huit toiles de petite dimension furent l'objet des plus malveillantes railleries. Parmi elles pourtant se trouvaient un nouvel *Hamlet*, un *Christ au tombeau* et un *Calvaire* qui comptent parmi ses plus beaux tableaux de chevalet. Il avait envoyé cette série en attendant de terminer deux grandes compositions et un plafond pour l'église Saint Sulpice, la *Lutte de Jacob avec l'ange*, *Héliodore chassé du Temple*, l'*archange Saint Michel terrassant* le *démon*. Le succès de ces œuvres, que le public fut admis à visiter sur place en 1861, consola un peu l'artiste de l'humiliation de 1859. Il sentit que décidément le temps de l'iniquité était fini. En 1862 et 1863 il se remit à peindre quelques variantes de ses toiles célèbres pour des collectionneurs, et travailla à un *Botzaris surprenant un camp turc* et à une *Perception de l'impôt arabe*. Ainsi, dans sa vieillesse, il revenait aux sujets qui avaient enthousiasmé et nourri son jeune génie, la lutte grecque et l'Orient. Ce furent les dernières pensées de sa vie. Le 13 août 1863 il mourait, après avoir rédigé sereinement un testament très explicite. Le 17 août les funérailles eurent lieu à Saint-Germain-des-Prés, à Paris, au milieu d'une affluence qui eût été bien plus grande si la saison n'eût dispersé beaucoup d'amis et d'admirateurs. Le statuaire académique Jouffroy prononça au nom de l'Institut un discours médiocre et sourdement hostile, par contre

Paul Huet parla avec toute l'émotion de son âme d'artiste et d'ami, et prophétisa l'immortalité de celui qui s'en allait. Ce fut le critique d'art Philippe Burty qui classa les six mille dessins et fit le catalogue de cette œuvre immense. La vente voulue par le défunt et évaluée cent mille francs dépassa 350.000 francs, en 1864. En 1865 le tombeau « sans buste, statue ni emblème » tel qu'il l'avait spécifié fut érigé au Père-Lachaise. Le *Journal* de Delacroix parut en 1880, puis, complété, en 1893-1895. Il fut une révélation même pour ceux qui avaient cru connaître toutes les raisons d'admirer l'artiste dans sa peinture. Une âme, une imagination, une faculté d'affection, une sensibilité et une simplicité également belles en faisaient le plus beau livre où un artiste se soit peut-être jamais confessé, un document de la plus intense émotion. Enfin, en 1885, une exposition à l'École des Beaux-Arts servit à recueillir les fonds nécessaires à l'érection d'un monument, que Dalou réalisa dignement, et qui fut inaugurer dans le jardin du Luxembourg en 1890.

*
* *

Telle fut l'existence d'un des plus incontestables et d'un des plus puissants génies de la peinture, et aussi d'un des hommes dont le caractère a le plus honoré l'humanité. Il mourut quatre ans avant Ingres, dont on avait voulu faire son rival, qui l'avait haï, et qui, en croyant le combattre, avait simplement partagé avec lui la royauté de leur art dans deux domaines limitrophes.

Il sera bon d'abandonner aujourd'hui l'erreur contemporaine de ces deux maîtres, qui a consister à créer entre eux un parallèle et une opposition symétrique, alors

qu'ils n'avaient rien de commun et ne se trompaient ni l'un ni l'autre. Tous les deux ont eu des disciples qui n'ont rien fait de valable ; ils étaient infiniment supérieurs aux théories. Mais Ingres appliquait vraiment ses théories et elles lui firent faire des œuvres fâcheuses. Delacroix, dans ses qualités et ses défauts, n'a dépendu que de son âme.

La première chose qui frappe quand on l'étudie, c'est la beauté véritablement admirable de son âme, et on peut dire que c'est, avec celle de Franz Liszt, la plus noble qu'ait connue le romantisme. Il faut en parler parce qu'elle a commandé toute l'œuvre de Delacroix. Sous des dehors froids, taciturnes, mélancoliques, et sous une grande inclination à la solitude qui l'empêcha de se marier, Delacroix cachait une sensibilité exacerbée par la maladie, une bonté exquise et la plus généreuse affabilité. Il ignora l'envie, et ne souffrit jamais dans sa vanité, mais dans les atteintes portées aux idées qu'il révérait. Sa discrétion absolue, née du sentiment de l'honneur porté au plus haut degré, nous empêche de savoir rien de sa vie privée. Mais il dut éprouver l'amour-passion avec autant de sincérité que de violence, de toute la force de sa nervosité, de toute l'inquiétude de ses rêves, de toute la vibration d'un organisme maladif et d'une intellectualité géniale. Il fut, sous son apparence réservée, un être brûlant, mais ne le laissa voir que dans son œuvre, et il n'y a pas une plainte personnelle dans ses écrits que tout jeune artiste devrait relire constamment. Il n'eut ni l'habileté publiciste et commerciale d'un Hugo, ni le désordre et les perpétuelles fureurs d'un Berlioz. On l'a comparé à ces deux hommes parce qu'il était dans son art un chef comme eux dans les leurs, servait un idéal analogue et en courait les mêmes risques, mais, à l'analyse, on quitte ces analogies superficielles et on découvre

que Delacroix fut tout autre, moralement, et très supérieur. Il eut, bien plus que ses deux illustres confrères, la préoccupation de la vie intérieure, il fut un profond, un poète, un penseur : il serait plus vrai de le rapprocher de Liszt et de Wagner, de Liszt pour la beauté lyrique, de Wagner pour les sens d'un tragique nouveau. Il domine les romantiques de toute la hauteur de son esprit à la fois orageux et serein, pénétré d'une logique supérieure, corrigeant l'inspiration par la raison, détestant le hasard et l'outrance, ne considérant l'audace que comme le résultat d'une réflexion énergique, et gardant au milieu des plus fiévreuses hardiesses un goût très sûr et très sévère. On peut dire que Delacroix ne se pardonna jamais rien, et fut un saint et un martyr de son désir de perfection. Mais, heureusement, ce désir et le scrupule ne refroidirent jamais son inspiration lyrique et ne l'engagèrent jamais à polir timidement des œuvres restreintes, à chercher le parfait dans le facile, à redouter les entreprises les plus redoutables. Son âme lui conseilla toujours la grandeur, et dans sa plus rapide esquisse vibrent les ambitions du génie.

Il travailla formidablement, et on ne le sut tout à fait qu'après sa mort. On avait cru à la facilité miraculeuse d'un nouveau Rubens, et on découvrit avec stupeur, dans les six mille dessins unis en ordre par Burty, la preuve des recherches minutieuses qu'avait nécessitées la création soi-disant spontanée de tant de chefs-d'œuvre, au point qu'on ne peut arriver à comprendre comment ce solitaire maladif trouva le temps d'un tel labeur. Il était emporté par la frénésie de l'inspiration, mais il vérifiait tous ses rêves par l'étude incessante de la vie, et il n'exagérait rien lorsqu'il écrivait au critique Théophile Silvestre lui demandant, en 1855, des renseignements pour une biographie : « Vous pouvez mettre qu'en fait de com-

positions tout arrêtées et parfaitement mises au net pour l'exécution, j'ai de la besogne pour deux existences humaines : et quant aux projets de toute espèce, c'est-à dire de la matière propre à occuper l'esprit et la main. j'en ai pour quatre cents ans. » Dans cette intelligence toute la grande poésie, toutes les émotions de l'histoire et toutes les formes de la passion humaine parlaient sans cesse et se matérialisaient. Delacroix transposait instantanément en couleurs et en plans le monde qu'il portait en lui. Alors que tous s'étonnent de sa fécondité, on comprend qu'il ait écrit à la fin de sa vie : « Je mourrai enragé » en pensant à tout ce que la mort lui défendrait de faire, et en mesurant l'écart entre l'œuvre accomplie et l'œuvre désirée. Il a lutté de rapidité avec le destin, et cette lutte, autant que la noblesse de son caractère, a fait de cet homme un homme représentatif, un héros.

Nous avons dit que depuis Rubens personne ne s'était trouvé pour créer avec cette puissance et cette abondance. Mais là s'arrête l'analogie. Rubens fit une œuvre tout extérieure. Il fut le coloriste incomparable de la vie heureuse, exubérante, sensuelle, et ignora la vie intérieure et l'expression de l'âme. Il fut, comme l'ont inoubliablement décrit les quelques vers de Baudelaire, « un fleuve d'oubli, jardin de la paresse, oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer ». Il fut exclusivement un peintre. Delacroix tendit à exprimer la vie intellectuelle et passionnelle, à hériter plutôt en cela de Rembrandt tout en gardant la somptuosité décorative des Vénitiens ; et il fut, surtout, le premier dans son siècle à comprendre la nécessité d'oser un art empruntant à tous les autres leurs sources d'émotion, un art de synthèse tel que Wagner, conseillé par Liszt, devait le réaliser plus tard. Il était musicien, ayant commencé, tout comme Ingres, par jouer du violon. Il était très-lettré, passionné de poésie, de

philosophie, d'histoire politique et religieuse, préoccupé d'écrire et y réussissant comme le prouve son *Journal*. Il voulut non pas sacrifier la peinture et la ravaler au rang de l'illustration d'un sujet, comme l'école de David et les mauvais romantiques. Devéria, Delaroche, ou Vernet, mais la mettre au service, avec son prestige optique, de sentiments généraux dont l'expression serait le but essentiel d'un artiste satisfaisant en même temps à la passion de peindre. C'est en cela que chacun des grands tableaux de Delacroix est, non seulement un chef-d'œuvre de peinture, mais un acte d'énergie et de volonté dont le magnétisme exalte le cœur et l'imagination, et émeut dans l'âme tout ce que la poésie, la musique et la philosophie savent y émouvoir. C'est exactement ce que Wagner a tenté et réussi, en considérant la musique symphonique comme le véhicule et la liaison de toute une série d'idées générales acquérant à travers ses formes une force nouvelle. C'est aussi ce que Berlioz entrevit en créant le poème symphonique et la « musique à programmes » avec une exagération due à ce qu'il était plus coloriste et plus poète que véritablement original dans la musique. C'est ce que Victor Hugo ne fit pas en essayant au contraire d'exclure tout art étranger à sa poésie de rhétorique éloquente, et en restant fermé à la musique et médiocre connaisseur d'arts plastiques. Ainsi Delacroix fut à la fois un homme tourné vers le passé en se référant aux Vénitiens et à Rubens plutôt que de chercher, comme Ingres ou plus tard Manet, une expression nouvelle, des sources encore ignorées dans l'antiquité et les primitifs ou un modernisme franc — et à la fois un homme de l'avenir en généralisant son art jusqu'à la fusion des divers modes de l'émotion.

Sa musique symphonique ce fut non pas l'harmonie linéaire telle que la concevait Ingres, mais la couleur.

*
**

Il fut un merveilleux musicien de la couleur, notre plus grand avec Watteau.

Comme Watteau, qu'il étudia et dont sa grande âme triste et riche dut comprendre l'âme, il considéra la couleur non comme le plaisir des yeux, mais comme un langage, et c'est encore là une nuance qui assure son originalité à l'égard des Vénitiens et de Rubens, qu'il semble continuer, simplement, au point qu'on a pu accuser de les recommencer au lieu de chercher du nouveau. L'amour des belles couleurs guidait seul ces maîtres-peintres, et ils choisissaient des sujets propres à prétexter ce jeu admirable du coloris qui était tout leur idéal. Delacroix a approprié le langage muet de la couleur aux idées et aux passions qui le sollicitaient d'abord. Il concevait non en peintre, mais en homme. Mais ce qui a fait de lui un grand peintre, et non pas un poète ou un philosophe se servant de la couleur pour exprimer ses rêves abstraits, (erreur où sont tombés tant d'artistes distingués), c'est qu'il concevait la forme et la vision chromatique de ses idées en même temps que ses idées elles-mêmes. En un mot c'était un peintre complet. Les uns conçoivent des formes et des harmonies et s'occupent ensuite de trouver des sujets pour les leur adapter : ils font ainsi de beaux morceaux et des compositions manquées, ils ont une main et un œil plus intéressants que leur cerveau, et vivent en ouvriers plutôt qu'en artistes et en hommes pensants. Les autres, pour qui l'esprit est tout, infiniment plus instruits et plus délicats que les précédents, conçoivent des rêves et s'arrangent ensuite pour les adapter à des formes plastiques. Ils produisent ainsi

des œuvres distinguées et faibles dont l'intérêt, n'étant pas soutenu par la plastique, tombe dès que l'idée n'est plus compréhensible. Ils eussent mieux fait d'écrire ou de composer des symphonies. Enormément d'hommes remarquables ont ainsi échoué dans ces deux sens. Des premiers il reste du moins de beaux fragments, des seconds rien ne demeure. Delacroix est immortel parce qu'il a possédé le double don à un égal degré.

Il demandait à la couleur le secret et l'émotion psychologique, il en faisait un langage passionnel tandis qu'Ingres demandait à la ligne et à ses subtiles inflexions le secret de l'émotion intellectuelle, le langage de l'idée. Delacroix a souvent été accusé de dessiner mal, et en effet il y a de grandes défaillances de dessin dans ses œuvres, si l'on conçoit le dessin dans le sens de perfection linéaire ingresque. On abandonne cette accusation si l'on considère la question sous un autre aspect. Delacroix ne croyait pas, comme Ingres, à la perfection immanente du dessin pour le dessin. Cette notion avait à ses yeux quelque chose d'abstrait et de froid. Il voulait exprimer, avant tout, la vie de l'humanité héroïque, et il comprenait que la première qualité du dessin, à ce point de vue, est le mouvement. Ingres était médiocre coloriste et la couleur lui semblait accessoire, ainsi que la beauté de la matière. Delacroix, par contre, en cherchant avant tout le mouvement, était amené à ne plus séparer la ligne de la couleur et à concevoir le dessin d'un être animé non par la ligne mais par les volumes et les plans, comme un sculpteur. Les volumes et les plans empiis de couleur, et les valeurs des objets et des êtres, étaient pour lui tout le dessin, et on peut dire que là il n'a jamais fait une faute. Il indiquait une valeur avec une sûreté prodigieuse alors qu'Ingres n'y parvenait qu'avec une pénible patience en teintant progressive-

ment l'intérieur des contours qu'il avait tracés. La querelle du mauvais dessin de Delacroix se confond donc avec celle du dessin par contours et du dessin par volumes, querelle qui dure encore et qui a suscité les mêmes difficultés à propos de Manet et des impressionnistes. Enfin, Delacroix était très préoccupé de faire sentir l'atmosphère des êtres, souci qu'Ingres n'avait pas, et il y parvenait en faisant réagir la coloration de l'ambiance sur les personnages. Il songeait avant tout à la vie, Ingres avant tout à l'esthétique. Il dessinait donc avec une passion qu'ont attestée chez ce prétendu mauvais dessinateur, les six mille dessins posthumes, les lithographies et les eaux-fortes, mais tout cela était fait dans le sens de l'accentuation du mouvement et du caractère, plutôt qu'avec le désir d'une reproduction exacte des choses. Il les voyait non pour elles-mêmes, mais en tant qu'éléments du drame qu'il avait conçu. Toutes ses irrégularités de forme sont dues non pas à la faiblesse, mais à l'accentuation volontaire du mouvement, et cela peut-être dit de Michel-Ange et de Rodin par opposition aux antiques. En un mot, Delacroix pliait la nature à sa volonté créatrice et s'en inspirait sans s'en laisser dominer par respect pour la vérité d'imitation. Il allait au-delà et ses fautes n'étaient jamais d'un homme resté en deçà. C'étaient les fautes d'un géant, comme les violences de Shakespeare, et Taine les a admirablement glorifiées tout en les avouant dans une page de ses *Essais* : « Il y a un homme dont la main tremblait et qui indiquait ses conceptions par des taches vagues de couleur : on l'appelait le coloriste, mais la couleur pour lui n'était qu'un moyen. Ce qu'il voulait rendre, c'était l'être intime et la vivante passion des choses. Il n'était point heureux comme les Vénitiens, il ne songeait pas à récréer ses yeux, à suivre ses dehors voluptueux, le splendide et

riant étalage des corps florissants. Il pénétrait plus loin, il nous voyait nous-mêmes, avec nos générosités et nos angoisses. Il allait chercher partout la plus haute tragédie dans Byron, Dante, le Tasse et Shakespeare, en Orient, en Grèce, autour de nous, dans le rêve et dans l'histoire. Il faisait ressortir la pitié, le désespoir, la tendresse et toujours quelque émotion déchirante et délicieuse de ses tons violacés et étranges, de ses nuages vineux brouillés de fumées charbonneuses, de ses mers et de ses cieux livides comme le teint fiévreux d'un malade, de ses divins azurs illuminés, où des nues de duvet nagent comme des colombes célestes dans une gloire, de ses formes élancées et frêles, de ses chairs frémissantes et sensitives d'où transpire l'orage intérieur, de ses corps tordus ou redressés par le ravissement ou le spasme, de toutes ses créatures inanimées ou vivantes avec un élan si spontané et si irrésistible, avec une conspiration si forte de la nature environnante, que toutes ses fautes s'oublient et que, par delà les anciens peintres, on sent en lui le révélateur d'un autre monde et l'interprête de notre temps. Grondez, en le comparant aux vieux maîtres : mais songez qu'il a dit une chose neuve et la seule dont nous ayons besoin. »

Le jugement est admirable, et digne de l'esprit lucide de Taine. On peut y souscrire, sous réserve de la première phrase. La main du génial malade tremblait parfois certes, et on trouve dans son œuvre nombre de figures inachevées, sommaires, que la force du mouvement déséquilibre. Mais « des taches vagues de couleur » ne suffisaient point à Delacroix. Taine parlait là en intellectuel imbu de la minutieuse perfection de l'art classique, et Delacroix semblait tel, de son vivant, à des hommes le comparant à Ingres. Ils en eussent dit autant de Rubens. Il nous suffit aujourd'hui de regarder des morceaux

comme l'étudiant mort de la *Barricade*, la femme nue des *Croisés*, la négresse des *Femmes d'Alger*, le *Trajan*, les lions, pour égaler Delacroix aux plus admirables dessinateurs de tous les âges. Quant à ses petites toiles et aux œuvres de sa dernière période, elles sont traitées en façon d'esquisses. Il y note avant tout le chant du coloris et sa concordance avec le sentiment, comme le faisait Rubens; il se sent pressé par la mort et sa nature de décorateur s'impatienterait des raffinements d'exécution propres au tableau de chevalet. Il faut le deviner, il faut être, comme lui, plus attiré par l'idée que par la facture: mais toujours la couleur est admirable, et Taine l'a définie avec les mots les plus significatifs.

En lui, comme en Watteau, la couleur devient un élément intellectuel et passionnel, elle nous parle, elle seconde l'idée. Elle n'est pas un vêtement bariolé jeté sur une conception, elle s'y incorpore : et jamais Delacroix, grand coloriste, esprit lyrique épris de tout ce que la vie offre de somptueux, n'a pourtant peint un morceau pour le seul plaisir de le peindre. Beaucoup d'artistes ont vu dans ce plaisir instinctif toute la fin de leur art : lui a constamment sacrifié ce plaisir à son idée, aussi sévèrement qu'Ingres lui-même, mais dans un sens tout différent. L'exemple des *Croisés* est typique. Tout se prêtait, en ce tableau, à des prouesses de coloris éclatant. Mais Delacroix ne se proposait pas de faire admirer sa puissance en peignant ses chevaux, de riches armures, des bannières, des nus, des vêtements luxueux, des paysages imposants. Ce qu'il voulait, c'était suggérer la tristesse immanente des conquêtes, la lassitude des êtres après un effort, l'ennui des hommes de violence après la lutte. Dans cette pensée, il a ramené toute l'œuvre à un coloris intense mais assourdi. Ingres faisait abstraction de la couleur, et son amour de la ligne l'amenait à décolorer,

afin de laisser à la forme toute sa virtualité. Nous avons vu plus tard Eugène Carrière en venir à se contenter du brun et du blanc pour concentrer toute l'attention sur sa volonté d'exprimer l'âme par le seul modelé. Delacroix, coloriste merveilleux mais non pas coloriste avant tout, a inféodé la tonalité à l'idée générale. Cette faculté de se retenir jusque dans l'emportement, de ne pas amoindrir sa fougue par le contrôle pourtant incessant de la logique, les seuls génies la possèdent, et encore seulement certains d'entre eux, comme Léonard, Rembrandt, Velasquez, les pensifs, les concentrés. C'est à cette race qu'appartient Delacroix. Les *Massacres de Scio* sont conçus de la même manière. N'importe quel peintre actuel eût profité de l'occasion pour faire rutiler sur le sang, les armes, les chairs, les robes des chevaux, un effet de soleil oriental exaspéré. Delacroix a maintenu toute l'œuvre dans une coloration presque sombre qui, par elle-même, donne à la scène tout son effet sinistre. La couleur de la mer dans la *Barque de don Juan* est le leit-motiv de ce drame comme les harmonies de *Tristan et Isolde* le sont pour l'amour impossible et maudit du poème wagnérien.

Mais, dans ces volontaires assourdissements, dans cette mélancolie grandiose, dans ce crépuscule perpétuel qui est la couleur même du pessimisme romantique, éclôt un monde de nuances d'autant plus riches et savoureuses. Certains verts, certains carmins sont inimitables dans leur acidité. Des choses comme le torse nu, couleur de perle, de la femme liée à la selle du Turc dans les *Massacres de Scio*, sont uniques dans toute la peinture : on pense à Velasquez, à certains Rubens, mais c'est avec des différences. De tels morceaux accusent une inouïe sensibilité optique. Les ciels sont aussi beaux, et autrement, que ceux de Véronèse, de Ruysdael et de Turner.

Ce sont bien là ces couleurs de l'orage et de la pourriture que Baudelaire aimait et dont il a parlé à propos d'Edgar Poë en saluant en Delacroix un homme « qui élevait son art à la hauteur de la grande poésie ». A ce point de vue, l'homme qui venait de Véronèse et de Rubens. et qu'avait influencé Constable, a bien présagé toute notre intellectualité éprise de somptuosité douloureuse, il a peint le ciel d'un âge hanté par les rêves d'un Schopenhauer et d'un Nietzsche, il a été épique sans être superficiel comme Hugo, il a mêlé intimement le sentiment humain à la nature.

*
**

Le choix de ses sujets, à lui seul, constitue toute une conception de la peinture et propose un exemple immortel. Il a voulu, osé et réalisé la chose la plus difficile, l'union de tous les arts dans un seul sans leur sacrifier celui-ci. Il n'est ni un peintre à programmes littéraires, ni un peintre d'histoire coloriant des illustrations documentées. Il va, à travers les sujets, chercher l'émotion qui restera l'essentiel. Il emprunte à l'histoire réelle et à l'histoire transposée par les grands poètes. Hamlet est pour lui aussi réel que les Croisés, Don Juan aussi vrai que les Turcs ou les soldats du Téméraire, Dante aussi vivant que les insurgés de 1830. Il est le peintre de la passion, de l'héroïsme, de la douleur à travers les siècles. Il les envisage en homme accessible à tous les grands sentiments, en solitaire fou de travail. Il les refond dans le creuset de sa cervelle brûlante, il en nourrit sa fièvre et sa nervosité, il en exalte sa raison généreuse. Il les exprime par la peinture, mais il fait de son dessin un rythme et de sa couleur une musique, et de sa com-

position il fait un bas-relief. Personne n'a mieux composé, excellé à grouper les êtres, à jeter la lumière sur la figure essentielle, à ménager, dans les intervalles des personnages, l'insertion des figures secondaires et des sites qui les complètent. Toutes ses formes convergent harmoniquement vers un seul point et y entraînent le regard. Il n'a pas admis qu'un peintre fît pardonner l'insuffisance de ses moyens par l'ingéniosité de son intention. Il n'a pas admis davantage qu'un peintre se bornât à copier habilement les choses et tirât vanité de ce talent d'imitation. Il est profondément vrai, mais il n'est jamais réaliste. Il a peint les costumes, les armes, avec exactitude, et fait là de grandes recherches à une époque où tout le monde était conventionnel dans l'une et l'autre école, les héros moyen-âgeux de Delaroche étant aussi faux que les Romains de l'école davidienne où seul Ingres montrait le souci du détail vrai. Mais si les Turcs, les croisés de Delacroix sont vêtus et armés comme il convient, si les personnages de la *Barricade* sont la vie même, du moins n'y songe-t-on pas : l'idée, la passion sont tout, l'accessoire juste reste un accessoire et n'intervient que pour renforcer le caractère général des types. Rien de médiocre, rien de photographique dans cette exactitude transfigurée par le lyrisme. Delacroix n'est pas anachronique comme les Primitifs, comme les Vénitiens, comme Rubens. La soif de vérité du XIXe siècle l'a saisi, et il sait qu'aux esprits modernes il faut le soutien des détails pour mieux imposer une vision. Mais il s'élève constamment au-dessus de l'idéal médiocre du vignettiste. C'est par la restitution de l'âme, par la force communicative de l'émotion qu'il veut nous rapprocher des êtres disparus, et non par l'illusion facile d'une copie de leur intérieur et de leur vêture. Nous ne les regardons pas froidement à travers la lunette d'un diorama en trompe-

l'œil. Nous vivons leur vie cérébrale, nous devenons eux-mêmes, ils se mêlent à nous. La contemplation d'un Delacroix est pour un jeune homme la plus belle leçon d'histoire héroïsée. Il voit l'histoire comme Carlyle et Michelet et non comme un froid érudit. Au Louvre, ses œuvres éclatent comme des chants de gloire française, et personne n'avait jamais donné cette émotion-là, pas même les maîtres d'Italie, qui peignaient à une époque où l'unification de leur patrie n'existait point, encore moins Rubens qui ne se soucia pas de l'évolution de sa race et, enivré de volupté, ne raconta l'histoire qu'au profit des Médicis.

Enfin, l'orientalisme de Delacroix témoigne du même désir de synthèse. Il a ouvert la route de cet art insoupçonné auparavant. D'autres orientalistes ont été plus véridiques et plus curieux. Marilhat, Decamps, Guillaumet ont peint de plus près la nature et les mœurs, et Chassériau a apporté à l'expression de la race africaine plus de sentiment de l'atmosphère, présageant Besnard, et Fromentin en a vu l'aspect doux avec plus de finesse. Mais Delacroix reste le plus grand par la fougueuse interprétation de la fureur et de la morbidesse orientales, et on n'ira jamais plus loin que ses combats de cavaliers maures et ses femmes d'Alger. Là comme ailleurs il a trouvé et rendu l'essentiel, il a, selon l'expression de Taine « dit la seule chose dont nous ayons besoin ». Et il l'a dite aussi dans ses puissantes études de fauves, que seul Barye a égalées, dans ses études de chevaux syriens qui sont des chefs-d'œuvre de vitalité affolée, de beauté en mouvement. Par lui s'est animée une multitude d'êtres humains et de créatures animales en qui la vie et le rêve s'amalgament indissolublement, et dont la chevauchée épique traverse le XIXe siècle comme la musique de Liszt et de Wagner. Il est éloquent et fécond

comme Hugo, et il reste pourtant concentré comme Baudelaire. Il est le premier dans toutes les hautes manifestations de son art. Dans son siècle il fait les plus beaux tableaux héroïques, avec les *Croisés*, les *Massacres de Scio* et la *Barricade*, les plus beaux tableaux d'animaux avec ses lions et ses chevaux, les plus belles interprétations de poèmes avec ses planches sur *Faust* et *Hamlet*, le plus beau tableau religieux avec sa *Pieta*, le plus beau plafond avec son *Apollon*. Il ne laisse à faire aux autres que des morceaux plus poussés, des notations plus curieuses, des études réalistes et chromatiques plus serrées, des reconstitutions plus minutieuses. Tout ce qui est grand, il le fait. La France n'a pas de plus grand génie en aucun domaine intellectuel.

*
**

Nous avons dit que Delacroix était remonté aux Vénitiens et à Rubens, qu'il leur avait ajouté le sentiment moderne par la couleur, qu'il avait emprunté à Watteau et à Chardin la technique de la division des tonalités et la théorie des couleurs complémentaires. Il reste à déterminer son influence, les conséquences de son intervention dans l'école française.

Il fut, avec Ingres, l'un des deux maîtres de son époque. Si la plupart des critiques et des peintres s'obstinèrent à les opposer au lieu d'admirer en eux deux modes également nécessaires et logiques de l'art, quelques hommes de valeur comprirent le prix d'une admiration partagée sans y voir de contradiction. Le plus remarquable fut Chassériau, mort prématurément. Il fut d'abord élève d'Ingres par enthousiasme pour la pureté harmonieuse de l'art néo-grec. Mais la fougue de sa nature

créole et la révélation de l'Orient le firent se ranger auprès de Delacroix. Il voyait en Ingres le danger de chercher l'inspiration dans le passé, et dans le désaveu obstiné du présent. Delacroix lui semblait rouvrir l'avenir. A la fois classique ingresque dans ses fresques de la Cour des comptes qui présagent Puvis de Chavannes, et romantique dans ses tableaux orientaux qui présagent Besnard, Chassériau fut l'ami et l'inspirateur de Gustave Moreau, qui, également influencé à travers lui par Ingres et Delacroix, rêva de joindre la forme du premier au coloris du second, et de les mettre au service d'un art symbolique, d'une vision orientale et antique peu à peu hantée par le souvenir des Primitifs, des miniatures persanes, de l'art hindou. Ainsi parvint-il peu à peu, dans l'hésitation d'un esprit trop curieusement lettré, érudit et inquiet d'exégèse religieuse, à perdre le don de mouvement et de vitalité de Delacroix sans acquérir la perfection linéaire d'Ingres, à glacer sa manière, à rester académique dans l'étrangeté savante de ses décors mythiques. D'autre part les peintres d'histoire romantiques n'héritèrent pas du génie qui animait les créations de Delacroix, et tombèrent rapidement dans la déclamation et la sécheresse.

Ingres influa sur Chassériau et Moreau indirectement, et eut une école directe qui compta des hommes distingués comme Amaury Duval et Mottez. Mais elle tomba vite, et l'Ecole, qui avait tant hésité à revendiquer Ingres et ne s'y était décidée que pour faire échec à Delacroix, ne comprit rien au génie réaliste d'Ingres. Elle l confondit avec son fade idéal davidien et néo-raphaélesque, en sorte qu'on peut dire que ni Delacroix ni Ingre ne furent compris par elle. La conséquence la plus imprévue de l'antagonisme entre ces deux maîtres fut que le réalisme d'Ingres se retrouva dans Manet, dont l'œu

vre de début fut saluée par le vieil auteur du portrait de Bertin aîné. Les réalistes comme Courbet, encore bien romantique, et Manet décidé à être purement moderniste, détestèrent l'école romantique avec autant de force qu'en avait montrée le parti académique, et pour d'autres raisons. Delacroix, confondu avec ses imitateurs indignes, n'influa donc nullement sur une génération décidée à rejeter la peinture historique et allégorique sous toutes ses formes, et à borner son effort à représenter son temps. La clarté, la vérité des portraits d'Ingres apparurent bien plus conformes aux désirs nouveaux, et ainsi se prolongea l'injuste comparaison. Par une étrange ironie des théories et des inquiétudes, ce fut l'ennemi implacable du grand libéral Delacroix, ce fut Ingres, devenu un dieu de l'Ecole, qui autorisa le mouvement libéral et anti-scolastique qui allait s'élargir jusqu'aux audaces de l'impressionnisme.

Mais ce fut au moment où, après le réalisme caractériste de Manet, l'exemple de Claude Monet allait entraîner Manet lui-même dans l'étude du plein-air, qu'un nouveau retour de la fortune rejeta l'influence d'Ingres et remit Delacroix en honneur. La théorie des tons complémentaires fit comprendre la valeur des audaces des *Croisés*, à l'instant où l'insuffisance d'Ingres comme coloriste décevait et écartait les chercheurs. En même temps on découvrait le XVIIIe siècle. Il ressuscitait, glorieux, après soixante-dix années d'ensevelissement, et par l'effort des Goncourt, de Burty, on apprenait la valeur de cette savante et exquise période de l'école française, écrasée entre le XVIIe siècle de Le Brun et l'enseignement réactionnaire de David. On y retrouvait à la fois les premières indications du modernisme et du caractérisme et les premières recherches d'expression de l'ambiance atmosphérique. Fragonard allait se conti-

nuer par Renoir, Boucher par Besnard, Debucourt, Saint-Aubin, Cochin par nos illustrateurs actuels, de Willette à Lepère et à Steinlen. On comprit alors que Delacroix avait été le seul à discerner, dans Chardin et dans Watteau, la valeur de la technique nouvelle, et qu'il reliait ainsi ces maîtres au XIXe siècle à un moment où on les oubliait, en même temps qu'il transposait en France le tragique de Constable et la féerie de Turner. Ainsi Delacroix marqua de son droit d'aînesse la seconde période du mouvement créé par Manet, comme Ingres avait marqué du sien la première : et ce fut la revanche posthume des deux rivaux contre l'art officiel qui s'était servi de l'un pour nuire à l'autre sans comprendre leur double génialité.

Nous vivons dans un moment où l'idéal pictural semble se rabaisser à plaisir. Par haine contre l'Ecole et sa poncive esthétique, on ne fait plus de compositions, on redoute la « peinture littéraire » qu'on affecte de confondre avec la « peinture d'idées » dont elle n'est pourtant que la caricature. On pousse l'imitation de la réalité jusqu'à la manie de l'instantanéité. Les mœurs disposent à la recherche du succès rapide, et on hésite à entreprendre des œuvres de longue haleine. La peinture officielle, chassée des collections sérieuses, éclipsée dans les Salons et honnie par les jeunes gens, accapare pourtant encore les commandes d'Etat. La peinture d'histoire est discréditée et même reniée esthétiquement. On se défie de tout « sujet » et on ne demande à un tableau que le plaisir et surtout la surprise des yeux. Dans ces conditions, une œuvre comme celle de Delacroix effraie et décourage les artistes. Ils la voient, au Louvre, auréolée de la gloire des Titien, des Rembrandt, des Rubens et des Véronèse, mais ils n'oseraient entreprendre de l'égaler. Mais cette période va finir. On ne saurait

guère plus longtemps ravaler la peinture à l'exécution habile de tableautins imitant une anecdote avec la vaine séduction d'un instantané, oublier pour complaire à la mode les grandes visées qui ont fait de la peinture un art aussi altier que la poésie et la symphonie. On se trouvera bientôt en face du dilemme de considérer la peinture comme un art en déchéance, ou de revenir à la grande composition exprimant les passions et les idées générales de la récente humanité.

Ce jour-là, lorsqu'on cherchera, par un mouvement instinctif et éternel, à relier au passé les pressentiments de l'avenir, à donner à l'effort nouveau ses lettres de noblesse, à constituer sa généalogie, l'art entier se retournera vers Delacroix.

DELACROIX ET LE TINTORET

Revenir d'Italie et songer à la peinture d'hier et d'aujourd'hui, c'est connaître l'angoisse et la mélancolie profonde de l'homme qui se retrouve dans la brume d'un matin hivernal après une nuit passée dans une fête princière. On a la sensation de la disparition d'une grande clarté. Vainement, parmi la foule de louables ouvrages de second ordre qui s'offrent trop abondamment aux yeux, on cherche quelque chose de très grand, de très éclatant, un des « phares » dont parlait Baudelaire en un poème immortel. Et cependant, à la fin, on recommence à en voir briller un, le seul que Baudelaire ait, parmi nos modernes, honoré d'une strophe : Delacroix !

Delacroix est l'unique auquel on puisse penser sans gêne, le seul nom qui puisse être prononcé dignement et fièrement en face de ce passé de la peinture, si splendide, qu'il semble décourager l'avenir. Delacroix

n'est pas seulement le plus grand des peintres français : c'est le seul réalisateur d'idées et de sentiments par l'image qu'il soit possible de nommer après Léonard, Raphaël, Titien, Rubens, Rembrandt, Velasquez, sans éprouver l'impression d'une disproportion immense, d'un désenchantement irrémédiable. Où aller pour retrouver la puissance de ces hommes surhumains, leur magique splendeur, leur lyrisme et leur maîtrise ? On cherche, on doute... et l'on ne s'arrête, rassuré, qu'au Louvre, devant le *Massacre de Scio*, les *Croisés* et le plafond de la galerie d'Apollon. Là seulement on respire, là on voit que le rêve du XVe et du XVIe siècle n'était pas mort tout entier. Et chaque fois qu'on revient d'Italie, on regarde Delacroix avec plus de gratitude et de respect, on le mesure mieux, on l'aime davantage, on aperçoit mieux sa grandeur « et les vastes éclairs de son esprit lucide ».

Il faut même revenir des grands musées italiens pour sentir se ranimer en soi cette pleine compréhension de la valeur d'un tel artiste, de son exemple intellectuel et plastique. Notre temps est injuste pour Delacroix, comme pour tout le romantisme en général. Notre temps est en proie à une triste manie, la défiance impuissante de l'émotion, qu'il déguise sous cet euphémisme rusé : « la crainte de l'emphase ». Delacroix n'étant tout entier fait que d'émotion lyrique, il est un des maîtres antérieurs qu'on affecte le plus d'oublier, parce qu'on ne pourrait le discuter que misérablement, et on préfère s'épargner le remords de reconnaître qu'on ne tente rien sérieusement pour marcher sur ses traces. Non seulement l'obstination illogique à le mettre en parallèle avec Ingres continue d'altérer toute la critique qu'on lui consacre, mais encore on s'accorde à ne le considérer que du point de vue

purement technique : et l'on relève avec une compétence trop facile ce qu'on appelle « ses fautes de dessin » sans s'occuper de l'essentiel, c'est-à-dire de la qualité imaginative de son génie. Les théories, les soucis de facture nous cachent Delacroix. On aperçoit mal les relations profondes entre son art de composition, sa manière et son caractère privé, les leçons de son âme. Son merveilleux *Journal* n'est plus, comme il l'eût toujours dû rester, le bréviaire des jeunes peintres. En un mot, on le respecte en le délaissant un peu. Mais quand, après avoir quitté les milieux actuels et souffert, devant les maîtres anciens, des raisons profondes de l'éclipse actuelle de la peinture, on se retrouve devant Delacroix, alors les petits arguments tombent en poudre, et on se repent, et on comprend.

On comprend que le pathétique exceptionnel de son œuvre tient autant aux erreurs qu'on lui reproche qu'à ses dons les plus incontestés, et plus peut-être Il est inutile d'user en sa faveur de cette excuse habile, qui consiste à dire que les défauts d'un grand artiste sont les complémentaires inévitables de ses qualités. Il avait des défauts, de grands défauts : sa main tremblait, son œil ne voyait pas toujours en beauté, sa science n'était pas toujours exempte de défaillances, son ardente préoccupation de l'idée générale l'entraînait à négliger des détails, à outrer des vraisemblances. Il agissait parfois en écrivain qui peint, plutôt qu'en peintre ému par un texte. La perfection n'était pas son scrupule essentiel. Pourquoi nier tout cela ? Beaucoup ont mieux exécuté que lui, qui furent infiniment moins captivants, et dénués de grandeur — à commencer par Ingres. Mais ce qui donne à Delacroix sa saveur unique c'est précisément le désaccord entre ses qualités et ses défauts, c'est l'aveu admirablement sincère qu'il en fait,

dédaignant de le dissimuler. Jamais il n'a tenté de pallier sa morbidité et ce que des habiles appellent son impuissance, se tenant satisfaits d'avoir réussi là où il pensait que l'art ne fît que commencer. Partout en son œuvre nous pouvons mesurer l'immense différence de niveau qu'il y avait entre ses rêves et les moyens d'expression de la peinture. Nous suivons toutes les péripéties de son combat, de ses tortures : il ne nous cache rien, il n'arrange rien, il est trop hautain et trop véridique pour tomber avec grâce — et c'est cela qui est poignant en lui, cette absence totale de rouerie, cette ingénuité née d'une conscience douée au plus haut degré de la claire responsabilité d'elle-même — ingénuité qui manque à tous nos hommes de second ordre, et à presque tous les maîtres.

Il en exista un pour qui l'on n'est guère plus juste, et chez lequel cette noblesse d'aveu total de soi-même éclate aussi fortement. C'est l'homme que Vasari, avec un bonheur d'expression rare chez lui, appelait « le plus terrible cerveau qui fut jamais dans la peinture ». C'est le Tintoret.

Si quelque chose pouvait faire croire à la métempsycose, ou tout au moins à la transmission de la pensée, à la synchronie et à la persistance indéfinie des affinités électives, ce serait une comparaison entre le Tintoret et Delacroix. Evidemment deux hommes ont porté ces noms et ont vécu deux existences à quatre siècles d'intervalle : et cependant il s'agit du même peintre. Delacroix, c'est Tintoret continuant de peindre. Dans le domaine de la critique d'art, il y a eu un artiste de génie qui a peint le *Miracle de Saint-Marc* ,la *Crucifixion*, la *Femme adultère*, les *Massacres de Scio* et les *Croisés*, tantôt à Venise et tantôt à Paris. On n'en peut douter, lorsqu'on se trouve brusquement devant le *Miracle de*

Saint-Marc à l'Académie, dans la ville des doges. Ces contrastes moelleux et profonds d'ombres et de lumières, ce ciel d'or verdâtre en fusion, ces orangés, ces cinabres, ces verts antiques, cette tonalité générale d'une somptuosité assourdie, ce dramatisme contenu des gestes et des faces, cette émotion symphonique dont la magie assaille l'âme, cet ensemble qui suggère immédiatement un état lyrique de l'esprit, Delacroix seul les peut redonner. Or, il y a ceci d'extraordinaire, que jamais Delacroix n'a connu l'œuvre du Tintoret. Il n'est point allé à Venise, il est mort en ignorant le vieillard sublime, et il ne semble même pas avoir regretté cette ignorance, car son *Journal* ne porte pas mention d'un nom aussi glorieux.

On se trouve là en présence d'une énigme troublante. Il est invraisemblable que le Tintoret soit ressuscité pour se réincarner en Delacroix, ou du moins tout ce que nous admettons dans le domaine des sciences nous interdit cette hardie explication mystique et théosophique. Cependant il reste impossible d'élucider, sans l'aide d'une hypothèse de cet ordre, une identité si merveilleuse. Si Delacroix avait connu l'œuvre du Tintoret, et l'avait copiée tout entière, il serait le plus parfait copiste de ce maître. Ne l'ayant pas connu, il se présente à nous comme son double. Il ne s'agit pas d'une beauté équivalente : il s'agit d'une identité. Tout est pareil dans les deux œuvres, à un point presque effrayant : la composition, le fantastique, la conception de la couleur en tant que véhicule des sentiments, l'audace, la mélancolie, la façon d'éclairer, la forme de la touche, la préférence pour certains passages de tons, la manière de grouper, le sens de l'atmosphère, le dosage de l'expression psychique et de l'expression décorative. Avant d'avoir vu les œuvres de Tintoret, qui ne peuvent réellement

être connues qu'à Venise, l'étudiant d'art remarquera que Delacroix s'apparente à Véronèse et à Rubens, qu'il a été influencé par Constable, qu'il a développé la théorie des complémentaires créée par Watteau et, en l'appliquant, l'a fait passer du XVIIIe siècle à l'impressionnisme. Et tout cela est exact. Mais en voyant le Tintoret, l'étudiant d'art oubliera toutes ces observations de second ordre. Il se dira simplement que Delacroix vient directement du Tintoret, le recommence — et lorsqu'il constatera l'ignorance absolue où le maître français est demeuré à l'égard du maître vénitien, il restera frappé de stupeur.

Nous sommes donc conduits à penser qu'il y a là une étrange parité d'âmes, et que cette parité a engendré la saisissante identité d'œuvres, qu'une conformité de vues sur la technique ne suffirait pas à expliquer. Comme Delacroix, le Tintoret a des défauts : il a les mêmes, et de la même façon. Son désir suprême est d'exprimer son rêve le plus intensément qu'il se pourra, et cela l'entraîne à des disproportions, à des négligences choquantes. Ce ne sont pas de ces fautes calculées qui sont commises exprès pour concentrer l'attention et le regard sur les points essentiels, de ces négligences qui sont des invites à s'occuper que de la partie qu'il siéra de retenir en sa mémoire. Ce sont de vraies erreurs, dues à la fougue d'une âme créatrice dont la frénésie se disproportionne aux moyens matériels et qui se soucie peu de violenter les formes et les plans pourvu que son idée s'énonce pleinement. Il y a des toiles du Tintoret devant lesquelles on est enclin à penser qu'il ne savait pas son métier, en prenant l'expression dans son sens le plus littéral : celle, par exemple, qui est au musée Brera, de Milan, et où Saint-Marc ressuscite pour engager les vénitiens à lui construire une basilique. Il y a là des

colonnades disloquées, d'une perspective inadmissible, des personnages trop petits pour leur plan, des raccourcis absolument incorrects, des membres pareils à des moignons, et cependant des tons magnifiques flamboient, des expressions d'une force inouïe captivent le regard, et de ce désordre, de cette barbarie, de cette couleur aussi farouche que celle du Greco, résulte l'impression du génie. Par contraste, une toile comme le *Miracle de Saint-Marc* de l'Académie de Venise peut être considérée, en dehors de sa beauté intrinsèque, comme un tableau modèle, fait pour réunir et résoudre toutes les difficultés techniques de la peinture. Rien de plus ardu n'a été tenté et réussi par un Titien, un Rubens, un Véronèse ou un Rembrandt. C'est un prodigieux chef-d'œuvre au seul point de vue de l'enseignement. Tout auprès se trouvent des nudités, qui ont la franchise, la saveur, la hardie loyauté et aussi la gaucherie et la crudité des premières œuvres de Manet. L'énorme *Crucifixion* de la *Scuola di San Rocco* est un monde : c'est peut-être l'œuvre la plus prodigieuse qu'un homme ait jamais conçue et exécutée, et la plus propre à justifier la parole de Vasari. On y trouve à la fois cette science impeccable et ces défauts nés de la résolution de se dépasser soi-même, cet oubli momentané de la forme disloquée par l'explosion d'une pensée héroïque.

Chez Delacroix, le même déséquilibre apparent se retrouve. Il y a des tableaux de lui devant lesquels des exécutants de second et de troisième ordre, qui périront tout entiers, sembleraient pouvoir se permettre de hausser les épaules, tant le dessin est strapassé, le coloris désaccordé, l'expression dure et laide. Mais il y a toujours une touche telle qu'à eux tous ils n'eussent pu l'inventer. Par contre, une œuvre comme la *Liberté guidant le peuple* est une de ces leçons de composition, de

dessin, de tonalité, de mouvement telles, qu'un seul homme a pu se présenter pour en donner dans l'école française. Assurément, Delacroix n'est pas l'égal du Tintoret. Ce n'est qu'un Tintoret moindre. Il faut que le Tintoret ait vécu parmi la plus merveilleuse pléiade de peintres qui aient jamais existé pour que son génie ne semble pas d'emblée le plus altier dans l'art de la peinture : Delacroix n'est que le plus puissant parmi les artistes du XIXe siècle et le seul qui se montre digne de saisir la palette de pareils géants. Mais la filiation n'entraîne pas l'égalité. Delacroix n'a pas fait la *Crucifixion* : il eût pu la rêver, et s'il l'avait vue, il aurait été tenté de croire que, dans un accès de somnambulisme, il avait peint là sans s'en douter l'œuvre définitive dont le désir hantait son cerveau. Il se serait reconnu en tous points, mais au-delà de ce qu'il eût jamais pu espérer de lui-même. Il aurait reconnu cette sorte de sombre incantation de la couleur, cette dramatisation sévère, ces figures nées de l'ombre, ces violences terribles, ces attitudes mornes, ces ciels confidentiels tout chargés de nuages de douleur, ces sites indéterminés, ces éclairs brusques, ces entrevisions de tonalités indéfinissables, ces extinctions et ces sursauts d'un chromatisme aussi subtil qu'un orchestre, cette volonté de symphonie et ce don de vie mystérieuse enfin, qui font la gloire de son œuvre et la dévotion de notre cœur. Il aurait salué en ce Shakespeare vénitien qu'est le Tintoret la puissance du tragique telle qu'il la saluait dans l'auteur de cet Hamlet qu'il a peint tant de fois.

Ils ont eu tous les deux ce genre de génialité qui n'est jamais entièrement comprise, celle qui résulte de l'effort total vers l'idée, sans jamais se limiter à la possibilité d'exécution. Il semble bien qu'ils soient isolés dans leurs temps et peut-être dans toute l'histoire de

leur art. Ils ne pensaient pas à donner la mesure de leur savoir, à tout savoir, à ne savoir que ce qui peut s'apprendre, mais ils pensaient uniquement à laisser les témoignages de ce qu'avaient été leurs rêves. Le Tintoret a donné l'exemple d'une certaine composition qui n'est qu'à lui : Delacroix a relié la technique du XVIIIe siècle à celle de l'impressionnisme. Mais ni l'un ni l'autre n'ont vu réellement des buts dans ces recherches d'art faites instinctivement au cours de leur lutte avec eux-mêmes. Tout leur était dicté. Ils ne combattaient pas contre la matière rebelle, mais contre leur propre esprit qui eût voulu se servir simultanément de toutes les formes de l'art. De là leurs défauts, et la personnalité de leurs défauts, où l'invincible force de l'esprit qui les animait est trahie tout entière, sans atténuation. Encore Delacroix a-t-il moins osé : son œuvre est de dimensions plus restreintes. Il eût reculé devant le colossal d'une erreur comme le *Jugement dernier* du Palais des Doges. Il sentait déjà, après deux siècles de petits tableaux, le besoin moderne de concentrer, de réduire pour pouvoir finir. Mais rien n'a limité l'audace du Tintoret, qui atteint au titanesque. Nous pouvons aimer en eux deux êtres tels qu'on n'en reverra probablement jamais plus. Ils sont en dehors de toutes les écoles. Ce sont des phénomènes grandioses et tristes. Ils ont apporté chacun dans son temps une sorte d'explication particulière de l'univers en appliquant aux formes les méthodes de la musique et en trouvant le principe d'une poésie chromatique spéciale. Et cependant ce sont de grands vaincus désespérés. « Je mourrai enragé », disait Delacroix, dont le caractère taciturne et le constant souci de réserver sa vie intérieure, toute de flamme sous de froids dehors, se sont permis bien peu d'aveux de cette rage secrète. Le Tintoret, lui aussi, a dû

mourir enragé. Splendides et pourtant sombres dans des époques étincelantes, ils se sont dressés comme les hautes images de la tentative indéfinie. Et par-dessus les siècles, ils se ressemblent et se répondent, frénétiques, mécontents d'eux-mêmes, et immortels.

UNE MERVEILLE DE REMBRANDT

Une des plus complètes et des plus intenses émotions d'art que j'aie éprouvées depuis bien longtemps m'a été procurée récemment par un tableau de Rembrandt. C'est à Paris que je l'ai vu, dans la collection de M. Charles Sedelmeyer. Il est tout à fait extraordinaire, d'abord par son mérite pictural, ensuite par son sujet, exceptionnel dans toute l'œuvre de Rembrandt, et enfin parce qu'en France, où on ne l'avait jamais exposé, il est propre à nous révéler tout un aspect inconnu de cet immense génie. Décrit par Smith, possédé par lord Ashburnham, par son frère, puis par le banquier Newgass, ce tableau n'a quitté le château où rayonnait sa splendeur ignorée que deux fois, pour être exposé à Leyde en 1906, au Burlington Fine Arts Club en 1909. On peut donc dire de lui qu'il surgit du passé avec tout l'attrait de l'imprévu.

On y a vu d'abord une sorte de fantaisie héroïque sur

le retour d'un vainqueur dans sa cité natale, et Smith, même, l'a dépeint comme un « Retour de Scipion l'Africain ». Mais on peut aujourd'hui identifier la véritable anecdote d'histoire romaine qu'il commente et que Tite-Live a racontée. Il s'agit du jeune consul Fabius Maximus, fils du Cunctator, le fameux adversaire d'Hannibal. Il revient victorieux dans une ville forte. Son père est venu à cheval à sa rencontre, et il a feint de refuser d'obéir à l'usage exigeant qu'à la venue d'un consul tout cavalier mette pied à terre. Le jeune homme, bien que plein de déférence filiale, ordonne à ses licteurs de faire respecter la loi, car il n'est point ici un fils, mais le premier magistrat de la République et un chef d'armée. Les licteurs transmettent donc son ordre : et aussitôt le vieillard cède en disant : « Mon fils, ne sois point offensé. Mon dessein était de voir si tu savais vraiment te conduire en consul ».

Ce thème, ce trait de caractère romain, a frappé et séduit l'imagination de Rembrandt, assez pour le déterminer à une composition historique, isolée certes dans toute son œuvre. Peut-être même pouvons-nous conjecturer qu'il méditait une œuvre de dimensions plus vastes. Mais on ne saurait imaginer tableau plus complet, s'il est possible de le supposer plus grand. « Painted in a free and bravura style », dit de lui Smith, avec une concision et une justesse qu'on trouve bien rarement dans les appréciations de catalogues. Il semble que le génie de l'artiste y ait concentré toutes ses magies.

Au centre, sur un cheval blanc, Fabius Maximus s'avance, casqué d'acier et de plumes. Des reflets bleus tremblent sur sa cuirasse, ses épaulières scintillent de ciselures d'or, un léger manteau de drap d'or flotte autour de son buste et mêle ses plis à la housse d'or pâle du cheval. Il est beau comme un jeune dieu. Son mas-

que très pur, d'une tonalité ivoirine et rosée, est toute volonté : ses yeux sont baignés d'ombre ; son maintien assuré, modeste et très hardi tout ensemble, dit la tranquille énergie et la gravité héroïque de son âme. Une lumière épique le caresse et l'enveloppe, il semble éclairé par sa propre gloire. Derrière lui, chevauchent ses lieutenants aux durs visages bronzés, et sur leur groupe compact, tout miroitant des lueurs froides des harnais de guerre, se dressent les lourds étendards des légions avec leurs aigles d'or et leurs figures symboliques. Un des licteurs et des hommes de pied, la pique et la hache aux mains, se pressent auprès des chevaux de cette troupe qui descend la pente d'un sol âpre, rougeâtre et sulfureux.

Le père, vêtu rudement comme un pasteur, lève vers son fils une tête franche, sévère et empreinte pourtant d'une singulière douceur, d'un orgueil attendri. Sa monture l'attend dans un pli de terrain. Les hautes murailles de la ville, colorées ardemment par le crépuscule sont le fond redoutable de toute la scène, et à leur crête s'entrevoit un plan de ciel bleu sombre, chaleureux étouffant, d'un saphir presque noirâtre. Mais voici qu'à droite, sur un haut pont de pierre, sur les contrescarpes d'un large fossé, sortant d'une porte monumentale ouverte dans le rempart, surgit la foule armée quittant la ville pour aller au-devant du vainqueur. Et c'est le dévalement prestigieux d'une cavalerie débouchant dans l'ombre du soir, rampant et bondissant au long des pentes rapides comme un gigantesque reptile aux écailles de métal, aux obscures torsions pailletées d'éclairs blancs et bleus. Une clarté d'arrière-couchant, ocreuse, pourprée, hallucinante, jette en sursauts ses feux suprêmes, incertains et violents tour à tour, sur toute cette composition.

Là se concentrent tous les dons épiques de Rembrandt, là s'attestent tous les caractères essentiels de son génie pictural à la plus belle époque, et surtout incomparable faculté d'un clair-obscur qui anime toute ombre de la vie mystérieuse de la couleur. L'extraordinaire d'un tel tableau, c'est la sensation de coloris intense qu'il donne, alors qu'il est en réalité presque monochrome. Quelques notes rouges et bleues, une ou deux blanches et dorées, éclatent dans une tonalité générale de terre de Sienne et de terre d'ombre. On dirait que tout le tableau est en bas-relief modelé dans une terre ardente et brûlée, la terre de la campagne romaine elle-même : et cependant toutes les colorations imaginables y sont suggérées par la force merveilleuse des valeurs. La touche est violente, franche et farouche comme les âmes des personnages. L'apparition lointaine de la multitude guerrière est réalisée avec une hardiesse technique que les plus audacieuses recherches impressionnistes n'ont point dépassée. Rien n'est, tout se devine : quelques zébrures, quelques notes brillantes suffisent à faire surgir, bouger, palpiter cette chevauchée née de l'ombre. Plus on étudie une telle œuvre, et plus on y découvre de beautés picturales. Jamais l'atmosphère poétique n'y fait obstacle à la vérité : l'air circule, la chaleur du soir d'été oppresse les êtres, les plans sont vrais, la moindre place utilisée pour accentuer d'un détail juste l'impression et l'émotion. Restreinte, la toile donne le sentiment de la vastitude, par l'intime union du réalisme et du sens décoratif. Les rapports entre les héros du premier plan et la foule minuscule sont d'une science de composition souveraine. La psychologie des êtres est graduée subtilement depuis la grâce alerte d'un nègre armé jusqu'à l'attention disciplinée d'un licteur, au maintien grave des officiers jugeant en silence l'incident, à la

fatigue dissimulée sous l'orgueil du retour triomphal. L'œuvre est vivante, et si réelle par sa traduction des caractères qu'on oublie ses anachronismes. Et en même temps elle emporte l'imagination.

Dans cette coloration de cendre brûlante, dans la mélancolie torride de ce ciel aux bleuités sirupeuses, dans la fierté de ces drapeaux et de ces enseignes pesantes, dans la crudité de ces armures aux durs reflets, dans toute l'atmosphère épique de la scène, le Tintoret et notre grand Delacroix s'évoquent. Mais il y a ici cette profondeur unique, sublime, de Rembrandt, ce don de transformer la couleur en langage idéologique et lyrique et de faire émaner du coloris une sorte de chaleur sourde qui pénètre notre âme, la fascine et l'embrase. La beauté de beaucoup de grands peintres crée une limite morale entre eux et nous : nous les admirons, mais nous n'avons rien à dire, nous sommes devant une œuvre parfaite en soi, qui n'a pas besoin d'être achevée, réchauffée, vivifiée par la collaboration magnétique de notre émotion. La beauté de Rembrandt ne se laisse pas contempler : elle vit, elle agit, elle vient à nous, elle nous dépossède de nos pensées, et elle transforme notre cœur. Son émotion intarissable rayonne d'elle et nous augmente sans subir de déperdition. Un tel tableau peut se passer hors des âges, comme une véritable poésie. Et c'est aussi un document, une donnée merveilleuse sur la pensée elle-même de Rembrandt. Nous n'en avons pas su tous les rêves, tant elle était secrète et hautaine : voici un des songes qui la hantèrent, et auquel il a suffi, pour naître et resplendir, de quelques lignes de l'histoire romaine.

L'œil et la pensée s'attachent obstinément à ce consul, fin comme un Saint Georges, puissant comme Colleoni, et beau comme une héroïne de l'Arioste ou du Tasse

avec son teint rose et pâle, ses yeux de ténébreux azur, son cou blanc et musclé portant si noblement le casque poli et le flot somptueux des plumes. Un tel tableau, c'est aussi bien une entrée d'Alexandre, une vision guerrière de Shakespeare évoquant le calme et noble langage que le prince du Drame fait tenir au jeune roi d'Angleterre à la veille de la bataille de Crécy. C'est, encore, une allégorie de Bonaparte, debout aux crêtes des Alpes et prêt à pousser son cheval blanc vers les plaines de l'Italie. J'ai pensé à la description rapide et immortelle que Henri Heine a faite de Napoléon tel que ses souvenirs d'enfance le lui montraient, entrant dans une ville germanique, un matin de soleil, paisible, flattant sa monture de sa belle main presque féminine, et levant son visage de marbre. Les songes qu'une œuvre pareille peut autoriser sont presque infinis : c'est le poème de la survenue du Héros, la divine adolescence du génie armé imposant sa sénérité à un monde confus, tourmenté et tragique, c'est la pathétique de Beethoven et de Wagner transposé dans la sonorité et le timbre de la symphonie chromatique, c'est le sublime de *Siegfried* et de l'*Eroïca*, prévu et fixé par un génie dans un art muet et immobile pour quiconque ne sait point en éveiller le rythme et le chant latents — et de cet éveil Rembrandt a été le magicien par excellence.

Comment ce grand génie imaginatif, pour qui la vérité n'est que le piédestal du rêve, pour qui tout acte est une transformation lyrique du réel et une révélation de la vie profonde, est-il né en Hollande ? Ce tableau, ce poème fauve et mystérieux, je l'étudiais au moment même où une belle réunion de grands et petits maîtres néerlandais, offerte ailleurs au public, permettait une fois de plus de constater combien l'art de ces véridiques, de ces sincères, minutieux, patients intimistes, exclut

précisément le rêve, la transfiguration et le pathétique. Constamment référés à leur ciel, à leur sol, par eux ils sont forts et par l'amour obstiné qu'ils leur portent. Ils peignent en gourmands les tonalités fines de leur patrie, ils en saisissent âprement ou subtilement le spectacle, ils sont tout yeux, mais ils descendent rarement en eux-mêmes, et leur mentalité est simple, et l'anecdote leur suffit, et le monde extérieur est tout pour ces réalistes énergiques et placides, ces ruraux, ces fluviaux, ces marins, ces hommes du polder, du pâtis et du canal. Lui, cependant, lui, Rembrandt van Ryn, le plus fort et le plus sobre de tous, acharné au vrai comme eux, semble avoir condensé tous les rêves, toutes les hallucinations, tous les fantastiques et tous les tragiques dont sa race ne voulait pas. Il nous mène dans les zones de la mysticité ou du drame par les routes de la vérité, et nous quittons la terre avec lui sans nous en apercevoir. Il accomplit, comme ici, le miracle d'élever un épisode précis à la grande généralisation. Enigme merveilleuse que celle de cette âme solitaire, le plus grand démenti à la théorie de Taine sur les milieux inspirateurs de la création individuelle ! Nous sommes, devant cette toile, en face d'une des heures où cet homme est sorti de lui-même, a projeté sa pensée à travers les siècles, ramené du fond des âges une vision évanouie, supposé, inventé et recréé une vie disparue — et cela, il est le seul de sa race à l'avoir fait, à l'avoir voulu faire, en visionnaire conscient. C'est pourquoi il y a une grande leçon à prendre, un grand jugement à tenir sur l'art hollandais, sur Rembrandt et sur l'Idéalisme, en présence de ce tableau héroïque, macéré dans une liqueur d'or rouge, dans un élixir de crépuscule aussi mystérieux que les essences où Van Helmont croyait concentrer l'or tout-puissant, l'essence de soleil minéralisée sous la terre. Mais l'œuvre de

l'alchimiste est disparue : et c'est celle du peintre, alchimiste des âmes, maître du grand-œuvre de la couleur, qui nous a légué le véritable et immortel trésor.

QUELQUES ŒUVRES DE G. B. TIEPOLO

Il est apparu à une date où l'évolution de l'art vénitien semblait achevée, où ce filon merveilleux semblait avoir donné tout son or.

Cette peinture vénitienne a eu trois âges : celui des Primitifs de Giovanni Bellini à Cima, reliés à la mysticité ombrienne et toscane, mais déjà mêlés à des descriptifs décoratifs et réalistes comme Gentile Bellini et Vittore Carpaccio : celui des grands virtuoses du « morceau de peinture » comme Giorgione et Titien, comme Palma, Bordone et quelques autres ; et enfin celui des grands ordonnateurs de fêtes chromatiques, des officiants de la gloire de Venise opulente et victorieuse, dont Véronèse est le primat incontesté. Il faut mettre à l'écart de tous le Tintoret, qui est un formidable isolé, le Michel-Ange

de l'Italie septentrionale. Après de telles splendeurs, le crépuscule vient : la décadence s'annonce irrémédiable dans toute cette terre épuisée de chefs-d'œuvre. Rome accapare et dénature toutes les créations provinciales, elle instaure le style jésuite, elle impose à la libre invention des artistes la réaction et l'Inquisition, les imitateurs foisonnent, l'éclectisme bolonais multiplie les témoignages d'un art tout de pratique et de recettes. Il n'y a plus de grands créateurs luxueux ou profonds, mais d'adroits ouvriers à la verve facile, à la fécondité banale. Le centre idéologique de l'art pictural se déplace, il n'est plus en Italie, il est en Flandre avec Rubens, en Hollande avec Rembrandt, en Espagne avec Velasquez, et il s'étend à l'Angleterre avec Van Dyck.

C'est alors que Tiepolo surgit dans Venise découronnée, vaincue et appauvrie, comme le suprême sursaut d'une flamme, et qu'il projette une lueur inespérée et merveilleuse. Il concentre le génie de son pays pour le présenter une fois encore au monde ébloui : il est la fleur dernière d'une plante magique que l'on croyait fanée. Et au moment où l'art florentin est mort depuis cent ans, où l'Ombrie s'est tue, où Bologne pastiche, où le Milanais semble n'avoir pas même le souvenir de l'école lombarde, où Rome languit dans la fadeur ou se boursoufle d'emphase, où l'univers artistique ne regarde même plus du côté de la lagune de l'Adriatique, Giambattista Tiepolo s'élève, s'épanouit, et reflète dans les eaux latines un incomparable bouquet d'artifice. C'est le dernier maître des cérémonies. Après lui, il n'y a plus que les petits princes raffinés, les deux Canaletto, Guardi, Longhi, les peintres de fêtes masquées, les anecdotiers amusants, les Goldoni de l'art vénitien — puis c'est fini, et la léthargie règne sur la cité des Doges.

De ce bouquet d'artifice, de cette vaste flamme joyeuse

que le génie de Tiepolo alluma, voici quelques magnifiques vestiges. Le public français connaît mal Tiepolo : il le prend, sur la foi de la critique académique, pour un artiste de décadence, un virtuose amusant et superficiel, une sorte de cavalier Bernin inventif et facile. Rien dans nos musées n'est propre à dissiper cette erreur. Tiepolo est prophète en son pays, et lorsqu'à Venise on voit ses plafonds éclipser tout, sauf Véronèse, auquel ils ne sont point inférieurs, alors on comprend ce que valut cet immense assembleur de formes, ce laborieux vieillard à l'âme exquise, pleine de roses et de colombes. Mais ici, comment le saurait-on ? Voilà pourquoi il a été si précieux de voir quelques-uns des morceaux essentiels de Giambattista Tiepolo. Et si on les a vus, que subsiste-t-il de la légende erronée, qui parlera d'artiste de la décadence devant cette santé, cette puissance et cette grâce ingénue ?

Les éléments

Un premier groupe de ces œuvres est formé par trois tableaux qui proviennent de la ville Cirola, sise aux bords de cet adorable lac de Côme, et appartinrent longtemps aux éditeurs d'art MM. Artaria, originaires de Côme et établis à Vienne depuis plus d'un siècle.

Ils servaient à décorer une même salle. Transportés à Vienne, ils y demeurèrent longtemps roulés, jusqu'à ce qu'enfin on les remît en bon état. Et ils nous apparaissent dans une radieuse fraîcheur. Ce sont — chose assez rare — trois sujets mythologiques, car la presque totalité de l'œuvre de Tiepolo a trait à l'histoire religieuse. Le panneau central représente l'*Eau*, sous le symbole du *Triomphe d'Amphitrite*; les deux autres montrent la *Terre*

dans l'allégorie d'un cortège de Bacchus, l'*Air* sous la forme de Junon et de Séléné planant en plein ciel : nous ne pouvons faire que des conjectures sur le quatrième tableau, le *Feu*, qui a dû être peint et s'est perdu.

Le *Triomphe d'Amphitrite* ruine d'emblée l'opinion qu'on a faussement répandue sur Tiepolo : on l'a considéré comme un facile et preste inventeur, parce que l'énormité de son œuvre confond, comme celle de Rubens, l'imagination, et qu'il ne semblait guère possible de l'expliquer qu'en concluant à une vertigineuse habileté jetant sur la toile, sans réflexion et sans retouche, les caprices d'un exécutant prestigieux. N'a-t-on pas osé dire la même chose de notre sublime Delacroix ? Et, lorsqu'il est mort, on a trouvé près de six mille dessins de lui, et on a compris avec respect et remords le labeur silencieux et écrasant dissimulé sous ses créations fièvreuses. Il faut dire au public que Tiepolo a été un homme de cette taille et de ce scrupule : ses esquisses sont mal connues, elles sont légion. Il y en a une du *Triomphe d'Amphitrite* qui appartient au baron Sartorio, de Trieste, et qui montre, par sa composition totalement différente, combien l'artiste au contraire méditait sur chacune des figures du peuple qu'il a créé. Le seul musée Correr de Venise garde quatre dessins du bras gauche et de la main d'Amphitrite, les doigts eux-mêmes ont été l'objet de plusieurs modifications, et il n'est pas un détail de costume ou de parure qui n'ait été étudié et revisé à part. Quant à comprendre comment, dans ces conditions, même en cette longue vie de 1696 à 1770, l'artiste a trouvé le temps de réaliser une si colossale série d'œuvres, c'est, comme pour Rubens et plus encore peut-être, le secret du génie.

Le *Triomphe d'Amphitrite* se déroule au milieu de la mer. Un grand mouvement emporte de droite à gauche le cortège de la déesse, sous un ciel clair et nacré : la

plaine liquide n'est effleurée que par une brise légère, et les personnages se détachent sur une des plus magnifiques et des plus réelles marines qu'ont ait jamais peintes. Personne n'a dépassé la force et la vérité de ces masses d'eau saphirine, de ces horizontalités frémissantes qui s'amalgament par zones successives. par une subtile gradation des valeurs, à l'infinie perspective aérienne. La fraîcheur saline, l'air vif du large, l'intumescence molle et profonde du flot, sa densité et sa mobilité sont suggérés avec une puissance extraordinaire. Et cependant cette marine qui, seule, suffirait à l'orgueil d'un professionnel, et qui prouve les dons d'observateur patient et subtil du peintre, n'est que le fond d'une décoration.

Sur son char de coquilles géantes, la déesse se laisse emporter : elle est entièrement nue, elle est, par toute la pâleur de sa chair, la perle de cet écrin fantastique. On songe, en la considérant, à la description admirable de Stéphane Mallarmé dépeignant Vénus : « Une extase d'or, qui est sa chevelure, s'éploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps : et ses yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas l'ineffable regard qui rayonne de toute sa chair heureuse, des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Cette Immortelle nacrée, nimbée d'or pâle, indique la route d'un geste nonchalant et son sourire est las, et une langueur délicieuse infléchit son col où retombent les boucles mêlées de coquillages et de gemmes. Un Génie nage à ses côtés, des Amours aux bras levés poussent des cris de joie, une Néréide aux bruns cheveux dénoués surgit, drapée d'un manteau d'écarlate rehaussé d'or, pour lui offrir des coraux et des

joyaux. Deux Amours volètent en plein azur, un autre chevauche un dauphin. En avant bondissent les grands hippocampes blancs qui traînent le char triomphal, et que harcèlent les Tritons aux musculatures superbes. Titien n'a rien peint de plus beau que ces deux torses fauves, touchés de brusques lumières qui se mêlent aux robes blanches et aux tapis de pourpre sombre des coursiers fabuleux : l'un de ceux-ci se cabre et retourne violemment sa tête ardente vers la déesse dont le geste le stimule. Un collier de coraux, d'algues et de coquilles pare son poitrail : un Amour brandissant une branche de corail chevauche l'encolure courbée de l'autre bête qui piaffe dans l'écume. En avant, un Triton montre la route et porte des poissons capturés, un autre Triton, levant les bras avec exaltation, souffle dans une conque et se détache en valeur sombre sur la luminosité radieuse de l'horizon. Ces deux Tritons, Bœcklin les a-t-il vus ? Si on ne peut l'affirmer, du moins reste-t-il indéniable que leur sauvage vigueur, leur physionomie, leur réalisme farouche, leur joyeuse animalité et leurs coloris, tout prévoit exactement les tritons placés par le rêveur bâlois dans ses *Jeux de Sirènes* des musées de Munich et de Bâle.

Ce qui ne peut se rendre avec des mots, c'est le mélange de vive réalité et pourtant d'irréalité de cette allégorie, où les êtres sont étudiés avec minutie et où tout pourtant nous donne l'impression d'un songe traversant notre imagination avec une indolente splendeur. C'est la concentration du soleil sur les chairs mordorées ou opalisées, sur les étoffes éclatantes, alors qu'une lumière diffuse, vaporeuse, une pure lumière d'Adriatique, baigne toute la composition. C'est l'art du coloriste qui jette comme en se jouant l'envol d'une draperie blanche sur un nuage blanc, modèle un torse en clair sur clair, ac

corde une vague céruléenne au ponceau d'un velours, et dispense à toutes choses des caresses de clarté. C'est enfin, et surtout, le style et la composition, l'espacement des groupes, l'arabesque sinueuse des silhouettes, leur reliement secret dans une apparente dispersion, la noblesse dans la gaîté, le sens de la divinité de ces créatures joueuses, et l'évocation poétique de l'ensemble. Ce tableau est un grand poème païen, où la couleur est un langage musical, où le dessin est un langage rythmique. Ce tableau est un poème aux strophes ailées, d'une compréhension tout antique, sans rien de froid ni de conventionnel, et Tiepolo s'y atteste un des rares maîtres qui aient fait du grand art avec un sujet heureux. Le mouvement y est aisé, si large, si frémissant qu'il entraîne nos regards : réellement une déesse passe, dans le tumulte de son sillage nos rêves bondissent pour la suivre, et les cris, et les appels soufflés dans les conques, se dispersent avec les chevelures dans la brise de cette radieuse matinée. L'invention du décorateur, la science du peintre de morceaux, tout ici s'unit par la volonté d'un visionnaire ému des fastes mythologiques et sachant insérer le rêve et l'allégorie dans les cadres logiques de la vie.

Nous sommes là en présence d'un absolu chef-d'œuvre, raffiné par l'imagination d'un Vénitien amoureux des nuances chromatiques et psychologiques. On demeure, à l'examen, étonné de toutes les intentions subtiles dont est fait un pareil tableau sans que jamais les grands plans, l'idée générale, la précision vigoureuse des centres lumineux, perdent de leur intensité. Le collier d'un hippocampe, la chevelure d'un amour, les camées d'un bracelet, le détail d'une main enfantine, sont voulus et exprimés avec une extrême délicatesse. Si un tel mot n'avait point été gaspillé, c'est de distinction

qu'il faudrait parler pour exprimer la façon dont le goût de Tiepolo sait choisir, donner au plus mince détail son style propre, et lui conférer une élégance sans mièvrerie, large et précieuse tout ensemble.

Ces dons se retrouvent dans les deux tableaux, de dimensions moindres, qui figurent l'*Air* et la *Terre*. Le premier nous montre Héra majestueusement assise sur son char, au plus haut du ciel limpide. Deux paons bleus, qu'un amour dodu guide avec un aiguillon de paille, sont attelés au char monté sur de grandes roues légères et fines. Une couronne d'argent brille sur la chevelure de la déesse, qui s'appuie sur son sceptre d'or, et que vêt somptueusement une ample draperie d'un ton havane découvrant une tunique blanche lamée d'or. Des amours joufflus escortent cette apparition qui surgit de nuées roses et descend avec lenteur. Mais le visage de la sévère épouse de Zeus décèle un dédain irrité : c'est qu'au-dessous d'elle s'enfuit en riant sa rivale, la fine et svelte Séléné, drapée d'un manteau incarnadin, d'une écharpe bleuâtre rappelant la couleur des paons, et d'une robe d'un vert très foncé. Elle tournoie et tombe dans l'air libre, entraînant de ses deux bras levés le halo lumineux de la lune, comme une guirlande. Au zénith, presque invisibles, Zeus et Hermès, devant lesquels plane l'aigle, contemplent narquoisement cette scène muette. Ainsi l'imagination gracieuse de Tiepolo traduit l'allégorie de la Nuit chassée par le Jour, l'allégorie de la jalousie de Junon regardant avec courroux les innombrables rivales que lui donne son auguste et volage époux. Héra, c'est la même créature qu'Amphitrite et que tant d'autres figures de Tiepolo, c'est cette belle Christine qu'il garda toujours pour modèle favori et qui, simple fille d'un gondolier, est immortalisée par le génie de son peintre. Christine n'excitait pas moins la jalousie de la

femme de Tiepolo que Séléné celle de Héra ! Et pour n'être point Jupiter, le peintre ne laissait point d'en prendre les licences. Pleinement décorative, c'est avec une aisance parfaite que la composition tient en suspens dans l'atmosphère ces deux groupes d'une si ingénieuse arabesque. La charmante Séléné vole vraiment, et on ne peut rien inventer de plus ornemental que l'arrangement de ses draperies mouvementées, de son corps élancé, du halo qu'elle suscite dans l'espace, de l'Amour blotti dans un repli de sa tunique : c'est la hardiesse et la grâce mêmes. Quant à la couleur, elle permet de bien comprendre l'extrême science du maître : c'est avec un tact surprenant que les colorations du ciel, passant de l'aurore à la nuance innommée des fins de jour, établissent des relations chromatiques entre le costume clair et doux de Héra, les valeurs plus fortes des deux paons, et la tache violente de la Séléné rouge et verte qui, malgré ces tonalités lourdes, flotte si légèrement.

Rien que la façon dont les teintes ambrées du ciel interviennent pour relier le manteau havane de Junon aux nuages rosés est une de ces prouesses techniques qui font réfléchir longuement un professionnel : mais ces tours de force sont tellement habituels à Tiepolo qu'on n'y pense même pas. C'est son langage, il résout par la seule divination de son instinct pictural les problèmes harmoniques les plus ardus, comme Mozart, sans jamais paraître s'en douter, et il nous les fait oublier. Admirer la difficulté vaincue, c'est une émotion belle, mais plus belle encore est la maîtrise de l'artiste lorsqu'il nous détourne d'y songer, et nous place devant le merveilleux résultat du savoir et de l'effort comme devant la nature elle-même. Tiepolo a passé pour inventif et facile, alors que nul langage pictural n'est plus savant et plus complexe que le sien. Comme en Mozart, qu'il évoque parfois, le

don était en lui à un degré presque effrayant, et c'est au comble du difficile qu'il se joue le plus aisément, comme un sylphe au fronton d'un temple.

La troisième peinture de ce cycle est d'un caractère moins nettement décoratif: elle est composée comme un tableau et supporte plus aisément que les autres la restriction artificieuse du cadre. Elle est aussi celle où le peintre a le plus précisément cédé au désir de faire de beaux morceaux, en les subordonnant cependant aux nécessités décoratives. La *Terre* est représentée par Bacchus et Ariane. Assis cavalièrement sur un tonneau, titubant un peu, le jeune dieu voile à peine d'un manteau violet sa nudité mordorée aux muscles vigoureux. Sa main gauche tient une coupe, et sa droite élève une couronne d'étoiles scintillantes au-dessus du front de sa fiancée assise. A leurs pieds, un Amour se joue sur l'échine d'une panthère : au fond, parmi des arbres, un autre Amour boit goulûment à une grande fiasque de vin. D'autres lutinent Ariane qui, langoureusement accoudée sur un grand et beau vase ornementé, tourne son regard interrogateur vers Cupidon qui volète au ciel en tenant une guirlande de roses. Au second plan, se profile Silène, monté sur un bouc avec un faunin. Dans l'angle de gauche du tableau, une vieille femme est assise, vêtue de jaune et de bleu profond. C'est Rhéa, la mère des dieux : la couronne murale ceint son front. Elle est immobile et muette, elle regarde pensivement, à travers des siècles de souvenirs, cette jeune immortalité rieuse, ces nudités enivrées, ces fruits, cette joie amoureuse et féconde de la terre. A l'horizon se profilent des montagnes bleuâtres où frissonnent les ardents reflets d'un coucher de soleil saturé de clarté, et on aperçoit une petite ville italienne avec un temple ; ce paysage heureux et pur est déjà, par sa qualité de matière et de ton, par ses

gris radiants et doux, un Corot de la première époque.

Ariane est parée d'épis, elle est nue et très blanche : une draperie d'écarlate et d'or descend de son épaule, et revient, toute frissonnante d'or glacé, mourir mollement à ses pieds. Elle est heureuse, et pourtant elle pressent son abandon futur, et Cupidon lui sourit avec une ironie cruelle en lui montrant des roses. Ce sourire, et le mutisme de l'ancestrale Rhéa assise dans la p'nombre, ce sont les deux pressentiments du destin. Un arbre verse son ombre sur Bacchus, ombre diaprée par le reflet des étoiles dont il offre une couronne à sa divine fiancée, et rien n'est plus curieux que de voir comment Tiepolo a osé, dans une scène de plein jour, tirer parti de ces rayons surnaturels. Ce sont eux, et non le soleil, qui éclairent les feuillages, le visage du dieu et la chair d'Ariane, en y créant des contrastes de couleurs complémentaires qu'un impressionniste moderne n'eût point outrepassés. La Rhéa, sombre, calme, puissante oppose à ces jeux du coloris une massivité toute statuaire, et au premier plan éclate un magnifique morceau, cette panthère couchée et grondante, modelée dans l'or bruni, rehaussée par la draperie orangée de l'Amour qui la chevauche. Rien dans aucun musée n'est plus beau que la matière et le ton de cette étude de nature aussi véridique qu'un Barye, et il n'y a pas plus d'atmosphère et de réalité dans aucun Théodore Rousseau que dans la partie de droite du paysage. C'est le dernier mot, non de la virtuosité, mais de la science authentique, que ce tableau où le ciel, le site, la chair, les fruits, les pelages, sont exprimés chacun dans sa substance propre avec une sincérité absolue, et ne sont pourtant que les accessoires d'un symbolisme très simple.

Tout y est subordonné à une volonté de coloris fauve qui suggère bien l'idée de la terre féconde, comme la

bleuité des deux autres œuvres donne bien l'idée des fluidités aériennes et marines.

Que pouvait être la quatrième composition de cette série des *Eléments* ? Peut-être pouvons-nous conjecturer qu'elle montrait, pour exprimer le feu, Vulcain dans sa forge, comme Tiepolo le fit, d'autre part, à la villa Valmarana de Vicence et dans la Salle des Gardes du palais de Madrid. Et on retrouve diverses variantes de toutes ces œuvres au palais Labia, à Venise, aux palais Archinti, Dugnani et Clerici, à Milan, à Madrid encore. Mais il est probable que ces trois grands panneaux décoratifs de la villa Girola, transportés à Vienne par leurs possesseurs, constituent la version essentiellement choisie par l'artiste entre toutes ces recherches. En tout cas il n'a jamais été plus haut, plus puissant et plus charmeur : il n'a jamais montré plus de titres à être considéré comme un souverain de son art, un prestigieux musicien de la nuance, un inventeur inlassable de groupes et de tonalités, capable de créer un monde tout de rêve, d'y placer des êtres viables et pourtant chimériques, d'unir la nature à l'allégorie, de nous transporter dans une atmosphère d'allégresse païenne avec autant d'esprit que de génie.

Renaud et Armide

La série de quatre compositions sur l'histoire de Renaud et d'Armide, épisode emprunté au Tasse, est un témoignage des facultés purement décoratives de Tiepolo. Ce sujet était fait pour tenter un homme dont l'âme était pleine d'une fastueuse poésie lyrique, et dans les plafonds et les fresques duquel tant de poètes pourraient, par un

juste retour, trouver tant de motifs d'inspiration. On trouve diverses interprétations de ce thème à la villa Valmarana, de Vicence, à la galerie Brera, de Milan, au palais-évêché du Würzbourg, et le musée de Berlin en conserve une étonnante esquisse. L'imagination du Tasse, à la fois grandiose, passionnée et héroïque, inventive et charmante sans avoir la folie capricieuse et superficielle de l'Arioste, correspondait pleinement à celle de l'artiste vénitien chez qui, il faut y insister, le sens décoratif et l'audacieuse fantaisie n'ont jamais affaibli la compréhension de l'émotion profonde. Si Tiepolo est l'auteur de la célèbre *Casa Loreta* enlevée en plein ciel, où on lui a reproché une sorte d'humour irrespectueuse, il est aussi le mystique de cette adorable *Sainte Rose de Lima* des Gesuati de Venise, et de cette *Sainte Técla délivrant Este de la peste* qui, à l'église des Grâces d'Este, s'élève à un si haut degré de noblesse chrétienne. Il a fallu l'égarement et la méconnaissance de certains critiques pour assimiler ce grand croyant à un Boucher qui mettait de la poudre et du rouge à ses Vierges de théâtre.

Pour peindre Armide et Renaud, Tiepolo s'est fait une technique semblable à celle du Tasse lui-même. Le Tasse décrit les combats épiques avec une langue violente et sonore, chargée d'épithètes colorées, animée d'un rythme furieux ; mais, lorsqu'il parle d'amour et nous repose des batailles par la description d'une idylle, son rythme s'alentit, son vers se musicalise. Ainsi Tiepolo a renoncé à ses fanfares, à ses emportements, à ses enchevêtrements de figures et de drapeaux, à ses empâtements superbes, pour adopter un langage pictural très doux : ses tonalités légères, une pâte fluide, presque aquarellée, voilà ce dont il se sert pour créer ces quatre épisodes d'une histoire d'amour.

Le premier nous raconte l'enlèvement de Renaud par Armide. Nous sommes dans un paysage de rêve. Au pied d'un arbre, sur un rocher, le jeune héros s'est couché à demi, et il dort, appuyant sa tête dans sa main droite et gardant sa main gauche posée sur l'orbe brillant de son bouclier. Il porte, sous sa jaque de guerre en cuir, une vraie jaque de soldat dédaignant l'ornement, un vêtement collant de couleur bleu ciel, et son manteau rouge l'enveloppe à moitié. Il dort de tout son cœur, en adolescent fatigué, dans une pose très naturelle. Son visage est beau, pur, et naïf. Du ciel serein une nuée lumineuse descend, et vient effleurer le sol auprès de lui. Sur cette nuée se pose à peine le char d'Armide. Elle est assise, demi nue, drapée d'une tunique d'un jaune clair, et ennuagée d'un voile orangé et vert pâle, que fait voleter la brise de la belle matinée. Un Amour, portant un carquois, et une suivante, lui désignent Renaud endormi. Elle le contemple en silence avec ravissement, avec une expression de désir naissant, d'admiration et de craintif pressentiment qui est vraiment d'une complexité délicieuse. Toute la composition est taciturne dans la lumière : on n'entend rien que le souffle égal du jeune homme assoupi et le souffle troublé de cette enchanteresse dont le cœur fait tressaillir la belle gorge. Toute la nature se tait : il y a un suspens ineffable, comme celui de cette vapeur magique qui va, dans un instant, remonter vers le ciel en emportant le héros et la magicienne.

Lorsque nous considérons la seconde toile, nous pouvons dire qu'elle se lève sur le second acte de l'idylle féerique. Nous sommes dans les jardins d'Armide, jardins à l'italienne, où, parmi les verdures bleuâtres dont l'hémicycle ferme l'horizon, se dessine une rotonde, et où conduisent des allées que précèdent des pilastres.

Sur un tertre drapé, Renaud et Armide sont réunis et devisent : ils sont amants. Elle est à demi couchée, nonchalante et heureuse, et sa beauté claire se rehausse de tuniques orangées et bleues. Lui, à ses pieds, la contemple : il a encore auprès de lui son bouclier et son épée, mais on devine qu'il les a oubliés, et que le rêve de la gloire guerrière s'est évanoui devant l'extase de l'amour. Au-dessus du couple un amour volète ; tout est tiédeur, parfum, azur et joie sereine. Pourquoi faut-il qu'apparaissent derrière les balustres les deux figures farouches, casquées d'airain, des deux guerriers Ubaldo et Guelfo, envoyés par Godefroy ? La croisade exige l'héroïsme de Renaud, ils viennent le chercher, il faut qu'il parte sans retard et s'arrache à l'amour profane pour l'amour du Saint-Sépulcre. Une fois de plus s'exprime le thème qui a traversé sous cent formes l'Antiquité et le Moyen Age, le thème du conflit entre l'idée et la passion, l'appel de la gloire, exigeant le sacrifice. Comme Ulysse venant chercher Achille parmi les femmes et décidant Néoptolème, comme le cri des Vikings éveillant le roi Harald endormi sous les flots aux bras de la sirène, comme Mentor jetant Télémaque à la mer du haut des falaises de l'Ile de Calypso, comme Énée abandonnant Didon, voici que les messagers du prince de Lorraine brisent le cœur d'Armide.

Au troisième tableau, elle est tombée, sans force, sur la plage, auprès d'un temple ruiné comme le temple de son amour, qu'ombrage un pin mélancolique. Elle n'a plus le courage de lutter, elle sait bien que tout est inutile, et que l'homme écoute des voix qui parlent plus haut que les sanglots d'une amoureuse. Elle n'est plus l'enchanteresse, elle est une pauvre créature quittée. Au loin gronde la mer orageuse, où se balance la galère. Debout, appuyé sur son écu, Renaud laisse tomber un

dernier regard sur celle qui l'aima. Il est apitoyé, mais calme; guerrier avant d'être amant, sans doute n'a t-il jamais complètement banni de son âme le souvenir du but sacré qu'il va rejoindre après ces heures de répit offertes par la magie et la volupté sur la grande route de la guerre. Autour de lui se hâtent, gesticulant, Ubaldo et Guelfo, tout armés, désignant le navire : mais il n'est pas besoin de leurs objurgations maussades, de leur rhétorique indifférente au négligeable chagrin de cette femme qui défaille. Renaud s'en irait sans eux, et son beau visage est, il faut bien l'avouer, empreint d'un tranquille égoïsme souriant. Qu'est-ce que cette petite peine féminine auprès des ordres du destin? Armide est venue le chercher dans son sommeil, l'interrompre, s'offrir : l'attardant, elle deviendrait l'ennemie. Elle oubliera, se consolera, ou mourra décorativement de la mort classique des délaissées d'opéra. Lui, poursuivra sa légende. Ce rien d'ironie dans l'expression de Renaud c'est la marque de l'esprit de Tiepolo : il n'oublie pas qu'il s'agit d'une fable, et que nous ne sommes point ici devant la vraie douleur humaine, mais devant une allégorie.

Au quatrième tableau, Armide a disparu. Dressé dans un paysage farouche où s'ébat le vent du large, le héros s'est écarté de ses compagnons, l'attendant respectueusement. Il écoute le discours enflammé de l'ermite chenu qui lui montre les décrets du destin, lui rappelle les exploits de ses aïeux, lui fait prévoir la gloire que ses hauts faits feront rejaillir sur ses descendants. L'amant s'est effacé, il n'y a plus qu'un héros d'épopée, qui, grave et résolu, s'est reconquis, et dont la jeune énergie a soif de victoires.

Il n'est pas une intention psychologique du poème que l'artiste n'ait ici traduite. Ces quatre tableaux cons-

tituent donc de parfaites illustrations du Tasse, aussi fidèles que spirituelles. Leur facture est très simple : on n'y trouve aucun de ces prestiges de palette qui abondent dans Tiepolo, lorsqu'il crée lui-même les dispositifs de son sujet. Avec un tact parfait, il laisse au poète la primauté, et il se borne à l'accompagner par la mélodie de ses couleurs. Mais avec quelle justesse de style, et avec quelle délicate sourdine! Ce ne sont que bleuités diffuses aussi légères que le pastel, gammes bleu vert, orangé, citron, verts véronèse atténués, relations de tons en grisaille argentée, réchauffée de beige et de havane, frottis de rose, glacis mordorés ou lilacés, toute une symphonie en demi-tons. Il suffit de regarder de près tel détail — un bout d'écharpe jaune voltigeant sur un ciel — pour constater qu'au point de vue des valeurs claires sur clair, des passages de tonalités, des complémentaires, les peintres modernes n'ont rien inventé de plus hardi et de plus raffiné. Par une transposition de tout son clavier, l'artiste a reculé paysages et personnages hors de la vie réelle. C'est vraiment de la décoration: nous sommes dans une atmosphère poétique, où certes tout est logique et viable, mais où rien n'est réel pas plus que les êtres. Tiepolo, qui, lorsqu'il l'a voulu, a peint avec autant de forte observation de la vie et de la nature que personne au monde, a su peindre aussi, dans une lumière complètement recréée par sa fantaisie, des héros chimériques. Entre le *Triomphe d'Amphitrite* et les *Episodes du Chemin de croix*, cette série de *Renaud et Armide*, qu'on traduirait à merveille en tapisserie, nous montre une des facultés d'adaptation de son esprit protéiforme, Est-ce bien ce faiseur de morceaux moelleux et savoureux qui a pu s'égaler ici à la claire simplicité quasi immatérielle de la fresque et de la détrempe, à la fluidité de l'aquarelle et du pastel? Et

quelle fraîcheur ont gardée ces toiles malgré les vicissitudes ! On dirait qu'elles ressuscitent en leur coloris le sourire de Christine.

Scènes du chemin de croix

Parallèlement à ces œuvres décoratives auprès des *Eléments*, de *Renaud et Armide*. de la fresque où une *Aurore* s'exalte dans un charmant tumulte de draperies, d'ailes et d'Amours, deux tableaux contribueront à nous montrer un aspect tout différent et moins connu encore du génie de l'artiste. Ce sont deux épisodes de la Crucifixion : l'un, dépeignant la minute suprême du drame, a été traité plusieurs fois par Tiepolo, qui a toujours aimé reprendre ses sujets à diverses époques ; l'autre, la chute de Jésus sous le faix de la croix, est une variante admirable des versions de S. Alvise de Venise, et du musée de Berlin.

Aucune œuvre de Tiepolo n'est plus propre à définir l'intime fusion de son sens décoratif et de ses dons strictement picturaux. On s'est toujours querellé sur l'opposition de ces deux éléments, en déclarant que les nécessités décoratives excluent celles du morceau. et que le sacrifice de celui-ci est inévitable lorsque le peintre désire avant toutes choses produire une impression par les silhouettes, les valeurs et les masses. Voici de quoi résoudre cette antinomie qui a séparé les allégoristes des réalistes. Ces deux œuvres de Tiepolo, en effet, sont des tableaux au sens absolu du terme, on n'en saurait trouver qui soient plus poussés et qui obéissent mieux aux lois imposées par le dispositif rectangulaire du cadre. Ces deux toiles de dimensions restreintes sont or-

février et ciselées comme de véritables joyaux, leur premier aspect est celui d'écrins entr'ouverts, ou de grandes pièces d'émail. Cependant, la sinuosité, la richesse et la vitalité multiforme de l'arabesque y sont telles qu'on pourrait prêter à ces compositions des proportions décuples et les imaginer sur des murs immenses. Chacun de leurs fragments est un merveilleux morceau, mais la juxtaposition de ces morceaux est tellement bien graduée en vue d'un effet d'ensemble que la plus haute stylisation décorative en résulte.

Le *Jésus tombé* apparaît au premier plan, drapé de rouge et de bleu : qui donc confirmerait la légende du Tiepolo superficiel devant cette figure tragique comme un Tintoret, si noblement douloureuse, si pathétique? Certes, Tiepolo est un génie d'esprit, de joie et de grâce. Mais il a su comprendre aussi toute la profondeur de la souffrance, et s'élever comme le Tintoret, comme Delacroix, à la hauteur de la grande poésie. Oubliez la signature, et tout le jugement conventionnel qui l'accompagne dans notre esprit prévenu, et dites s'il existe un maître de la vie intérieure ayant dépassé l'émotion, la sévérité, la grandeur dramatique de ce Christ prostré, vaincu dans sa chair, abattu sous l'iniquité formidable plus encore que sous le fardeau du gibet? En vérité personne n'a été plus loin. Autour du Fils de l'homme s'empresse une foule. Les deux larrons, les mains liées, sont là, témoins immobiles. L'un, vieillard à barbe blanche, regarde avec pitié le Juste abattu par le crime d'un peuple; l'autre, le larron impénitent, se penche prêt à railler cyniquement. Au milieu de la composition se tient, impassible, fanatique, un prêtre du Temple. A droite se mouvemente en une somptueuse fanfare de couleurs le groupe des soldats et des bourreaux. L'un d'eux, nu jusqu'à la ceinture, hale sur une

corde liée au bois de la croix; un cavalier vêtu à l'orientale éperonne un cheval blanc que vêt une opulente housse de vermillon et d'or, un autre cavalier sonne de la trompette, un valet apporte l'écriteau d'infamie et de dérision qu'on clouera tout à l'heure au-dessus de la tête sanglante du Nazaréen. Ce cortège monte en désordre, avec une allégresse sinistre, les pentes du Golgotha dont le faîte domine en plein ciel toute la composition, et on y aperçoit, se détachant vivement sur un beau ciel d'azur aux nuages de satin illuminés par le soleil, les bourreaux qui s'impatientent et Caïphe dressé auprès d'un des gibets. Un faisceau de piques, d'aigles romaines, d'étendards lilacés et blancs, oscille splendidement dans la lumière. Une échappée du paysage montre au delà de la foule le fronton du temple, les remparts de la ville, les montagnes bleuissantes. Dans l'angle de gauche un soldat méprisant regarde le condamné divin écroulé parmi les ronces, et dans l'angle de droite Véronique, prostrée, épuisée de larmes, tient le voile qui essuya la sueur du visage auguste, et qui a gardé miraculeusement l'image empreinte de la Sainte Face. La Vierge défaillante, assiste à l'épouvantable calvaire, elle surgit de la pénombre des rochers, à l'arrière-plan, et remercie d'un regard sans prix Marie-Madeleine, agenouillée et éperdue.

Tout le grand drame est sous nos yeux, exposé avec une précision et une vérité psychologique impeccables. Delacroix n'a pas rencontré de plus fortes trouvailles d'émotion : et si je cite encore ce nom, c'est que Tiepolo lui-même m'y engage. La filiation du Tintoret et de Delacroix est un fait qui s'impose de plus en plus à l'attention de la critique d'art, mais si les tendances vénitiennes du grand lyrique français sont connues, si l'on a pu relever ses accointances avec le Tintoret et Véronèse, on

n'a point songé à le rapprocher de Tiepolo. Or, il y a ici des morceaux comme le torse du bourreau, le cheval blanc et le tapis de selle, le trophée d'étendards, qui sont absolument semblables par la tonalité et la facture à ce que Delacroix a osé de plus beau, et on ne peut s'empêcher de penser au cheval turc du *Massacre de Scio*, aux étendards du *Trajan* et à certains nus, et la disposition du ciel est non moins évocatrice. Delacroix n'alla pas à Venise, il connut mal le Tintoret et Tiepolo : il ne les a pas moins rejoints par l'intuition du génie, de même qu'il y a des parties toutes rembranesques dans cette œuvre d'un Vénitien qui ne connut pas bien Rembrandt. Cela prouve tout simplement qu'au delà des classifications que la critique d'art essaie d'établir, les grands génies de la peinture déjouent toutes les prévisions et s'unissent en une radieuse solidarité hors des contrées et des âmes. Dans ces quatre âmes dissemblables la profonde émotion du calvaire a suscité les mêmes choix de moyens, parce que le coloris n'est pour de tels artistes qu'un langage psychique.

Le plus frappant ici, c'est que Tiepolo, tout en restant fidèle à ses gammes favorites, les a haussées d'un ton, et qu'il est parvenu à une puissance de clair-obscur et de coloration des ombres que Rembrandt lui-même n'a point dépassée. Ce tableau étincelle, la couleur y a, semble-t-il, une sonorité éclatante, les plus riches nuances s'y accumulent, et le drame pathétique et déchirant se déroule dans l'insolente ironie d'une belle journée ensoleillée.

L'autre composition n'est pas moins digne d'admiration. Nous sommes au sommet du Golgotha, devant les trois croix grossièrement équarries. Le Christ expire, son dernier regard descend avec une résignation sublime vers la Vierge et les Saintes Femmes groupées à ses

pieds : le bon larron, que crispe un sursaut d'agonie, tourne ses yeux vers le dieu dont sa misère repentante a compris la grandeur miséricordieuse. Le mauvais larron se tord bestialement sur les poutres auxquelles il est lié, le supplice des clous lui ayant été épargné. Un prêtre en manteau rouge est assis à gauche et regarde, indifférent, le désespoir de la Vierge qui, presque invisible sous ses voiles d'un bleu clair, n'est plus qu'un sanglot incarné. C'est la minute suprême : de cette plate-forme on ne voit plus la ville, mais seulement les crêtes neigeuses des monts lointains, et le ciel est bleu encore. Mais quel vent inexplicable s'élève tout à coup ? Quel est ce souffle convulsif qui brusquement accourt ? Il courbe sur son cheval un cavalier vêtu de fer et de cuir, tenant la lance qui perça le flanc de Jésus, il agite l'étendard orangé qui claque au-dessus de la foule, il disperse cette foule elle-même qui recule en désarroi, lointaine et apeurée. D'où vient donc cet aquilon mystérieux ? C'est le souffle d'au delà qui va déchirer le voile du temple, amonceler des ténèbres sur la ville du crime, et faire comprendre à tout un peuple l'horreur éternelle de son inconscience. Ce souffle, on le pressent : c'est à peine si le ciel, encore doré et heureux à gauche, commence à s'enténébrer légèrement à droite. Le vent arrive plus vite que les nuages : avec une grande subtilité d'intention, Tiepolo a refusé l'effet qu'on eût attendu d'un décorateur facile, il a négligé les contrastes violents d'un ciel de poix et de soufre jetant sur toutes choses des ombres et des reflets livides. Il a choisi la seconde qui précède le cataclysme, et la scène se passe encore dans l'ensoleillement, l'épouvante est en marche, elle va survenir. C'est à cette seconde seulement où Jésus dira « Tout est consommé » et rendra l'esprit que, selon le texte sacré, surgira l'invasion des ténèbres et la farou-

che rafale — et cette parole, il ne l'a pas encore dite. N'est-ce pas là une preuve de plus en faveur du scrupule, du soin intellectuel avec lequel cet improvisateur prétendu composait ses tableaux avant de les peindre ?

Le bouquet de tonalités qui fleurit dans ce drame n'est pas moins surprenant que dans l'autre composition : et nous sommes bien forcés encore de recourir à Rembrandt et à Delacroix pour parler de ce dessin incisif et violent, de ce groupement tumultueux, de ces pénombres colorées, de ce clair-obscur savoureux, où rien n'est terne ni sourd, des harmonies qui relient la jaque de cuir beige du cavalier à la bannière orangée, le corps foncé du bon larron au corps nacré (et déjà presque prudhonien) du Christ, le blanc doré de la croupe du cheval aux neiges des monts et à l'or du ciel, les tons froids de la foule d'arrière-plan au gris changeant du firmament ennuagé et aux bruns du sol, puissants comme les bruns de Caravage, soutenus dans leur montée chromatique par le rouge ponceau de la tunique du prêtre. Ce sont là des mérites techniques qui ressortent aux grands secrets de l'art de peindre, et c'en est assez pour dire que l'artiste qui a fait ces deux tableaux n'a été inférieur à personne. Mais la grande leçon c'est, nous ne saurions trop y insister, la réforme qu'il conviendra désormais de faire dans l'opinion relative à la légèreté de Tiepolo. Il a été léger lorsqu'il le fallait : son génie était riant, et ce fut un maître de la peinture heureuse, de la féerie chromatique. Mais il a su aussi être profondément, intensément expressif, comprendre la douleur et la tragédie, et nous avons ici la preuve de la sincère méditation religieuse, de sa faculté de pensée haute. On doit rester frappé d'admiration en mesurant l'étendue du génie d'un homme qui a pu, avec un si grand renouvellement des techniques, peindre à la fois les *Éléments* dans un si juste

sentiment de la grâce païenne, la légende chevaleresque d'Armide avec une si fluide évocation de la poésie allégorique, et le drame de la Passion avec une si émouvante énergie, tout en restant pleinement un peintre, sans l'adjonction d'un élément littéraire, sans un artifice ; c'était un vaste esprit, un esprit de la lignée princière de la Renaissance, et Venise n'a pas eu d'artiste qui lui fît plus d'honneur. Il a été le dernier de ses maîtres des cérémonies, il est venu à l'heure où elle était déchue de sa puissance maritime et guerrière, où elle allait s'endormir dans un crépuscule définitif, et de ce crépuscule Tiepolo a fait une apothéose capable de faire pâlir Véronèse lui-même. A Venise, dans le Lombard-Vénitien, à Würzbourg, à Madrid, dans les cathédrales et les palais, innombrable et toujours nouveau il resplendit de la fièvre d'une invention merveilleuse, il est Aladin servi par les génies.

III

LE CHARME

Le roman d'un petit maître Français

LA VIE DE J.-B. ISABEY, MINIATURISTE

Celui-là n'est pas un prince de l'esprit, ce n'est point un Grand, mais un délicieux talon-rouge et un subtil virtuose des formes vaporeuses. Ce livre est un peu trop continûment grave. J'ai voulu y évoquer le sourire. Isabey, c'est une simple fossette, mais si jolie ! sur le visage admirable de la France

Par la fantaisie, la chance, la prestesse, la synthèse des brillantes qualités, voici un être qui, trop oublié, a prolongé Fragonard et le suprême reflet du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe. Il a eu un talent de la plus exquise qualité, il a énormément travaillé. Mais son existence, n'eût-il rien produit, demeurerait le plus pittoresque et le plus étonnant des romans vécus.

Cette existence a eu les débuts les plus modestes. Né à Nancy le 11 avril 1767, Jean-Baptiste Isabey, petit-fils

d'un maître d'école franc-comtois, était fils d'un épicier marié à une demoiselle Poirel, de Nancy. Il prit ses premières leçons de dessin et de miniature chez Claudot. A la suite d'une amourette contrariée, Isabey s'éloigne brusquement du domicile familial. Son père a mis le holà : Isabey a dix-sept ans et demi, il se fâche et se décide au coup de tête. Peut-être, sans cette intervention paternelle, fût-il resté paisiblement à Nancy, épousant son amoureuse et prenant la succession du bon Claudot. L'épicier n'était ni sot ni méchant : il avait souhaité que son aîné, Louis, fût peintre, et que le cadet Jean-Baptiste fût musicien. Les deux jeunes gens s'entendirent pour échanger : le compositeur Louis Isabey n'a laissé aucune trace dans l'histoire, mais le peintre-miniaturiste s'y est fait sa place. Dès quinze ans il avait du talent : il eût remplacé son patron, vécu une petite vie d'artiste local, parmi les siens, et nous ne dirions rien de lui. Grâces soient donc rendues à l'épicier nancéien pour avoir désiré, d'abord, consacrer ses fils aux arts, ensuite et surtout pour avoir empêché son cadet de faire une sottise, sans souci de meurtrir ou non son jeune cœur !

Ce cœur était meurtri pourtant. Jean-Baptiste voulut oublier : pour un gentil garçon hardi comme un page, aller à Paris était le plus tentant des moyens d'oubli. C'est pourquoi il prit le coche et en débarqua le 24 janvier 1785. Il savait où aller ; le sieur Bocquet, connu on ne sait où, lui avait fait préparer un logis à l'hôtel du comte d'Hinnisdal, dont il était le maître d'hôtel. Ne croyez pas que ce fût un logis somptueux : non, un simple galetas derrière les écuries, rue Cassette. « Huit pieds carrés, un lit de sangle, une chaise, une table, et une glace cassée pour se faire la barbe ». Le galetas, c'est le début de beaucoup d'artistes au XVIIIe siècle. Mais ils e s'en effrayaient pas. Isabey possédait son cos-

tume, un « baluchon », et cinq louis glissés au départ de Nancy par sa mère.

Il essaya de voir David et n'y put parvenir. Il alla voir son illustre compatriote François Dumont qui le reçut pompeusement, poudré à l'oiseau royal, drapé dans une robe de chambre bleue à ramages d'or ; celui-là aussi avait débuté dans un galetas, mais l'oubliait volontiers. Il n'aimait pas enseigner, ni livrer ses procédés, et déclara au jeune confrère qu'il ne prenait pas d'élèves pour la miniature. Isabey fut décontenancé, et pourtant cette visite lui fit du bien. Il se dit que ce personnage superbe avait commencé par ne pas manger à sa faim et gagner sa pitance en enluminant des boutons d'habit, et il y vit le présage de sa propre fortune : c'était déjà son tour d'esprit. Commençant comme Dumont, après tout, pourquoi ne réussirait-il pas comme lui ? Isabey était né optimiste. Dumont se borna à le recommander à un atelier où, de temps en temps, il allait donner quelques conseils.

Jean-Baptiste alla à cet atelier. Il avait d'autre part un parent, François-Xavier Isabey, faiseur d'estampes établi à Paris et membre de l'Académie de Saint-Luc. Par celle-ci il eut un peu de travail : et ses camarades, pauvres hères, lui apprirent vite comment on vivait de leur état. Il était temps : les cinq louis maternels s'épuisaient. Un tabletier opportunément s'offrit à payer six ou huit francs pièce des couvercles de boîtes reproduisant en couleurs des Vanloo et des Boucher : en noir ou bistre, au trait, cela allait jusqu'à un louis. Et puis il y eut les boutons d'habit, peints en camaïeu de fleurs ou de paysages, payés douze sols la pièce. Jean-Baptiste fit les boutons et les boîtes, et lestement : ainsi put-il vivre, tout en dessinant pour lui et en furetant dans Paris. En juillet 1787 son père mourait, il allait à Nancy trop tard

pour assister aux obsèques, revenait et trouvait l'hôtel d'Hinnisdal fermé, ses maîtres étant partis dans leurs terres sans se soucier du garçon logé derrière les écuries par la bonté du majordome. Le coup fut dur : le voyage en Lorraine avait mangé les quelques écus économisés. Plus de galetas, pas de commandes en été : Jean-Baptiste allait-il voir s'évanouir sa pauvre petite chance ?

Mais non, elle allait commencer au contraire, cette chance admirable, et ne jamais plus l'abandonner, jamais, pendant soixante-huit années ! Il avait un camarade, qui lui offrit de partager sa chambre. C'était le fils d'un officier du marquis de Serrant. Il conduisit son ami chez son père. Justement, le marquis de Serrant avait été chargé de trouver quelqu'un qui fît les portraits en miniature des deux fils du comte d'Artois, les ducs d'Angoulême et de Berry, alors bambins : montés en boîtes, ils devaient être offerts par ses enfants à la comtesse d'Artois. L'officier présenta Isabey au marquis, lequel lui confia la commande. On pense bien que le jeune homme fit de son mieux. Lui-même raconte — et peut-être brode-t-il — qu'au cours des séances Marie-Antoinette le vint voir et lui dit avec bonté : « Continuez, mon enfant, cela va bien. » L'épicier de Nancy avait dit jadis à Jean-Baptiste qu'il serait un jour peintre du roi : la prédiction devait se vérifier, mais plus tard. On ne doit pas ajouter trop de créance aux enjolivements qu'Isabey vieilli, rédigeant ses mémoires, a ajoutés au récit de sa vie. Il était, quoique Lorrain, quelque peu gasconnant. Lorsqu'en 1843 Isabey écrivait que dès 1787 on l'appelait « le petit peintre de la cour », bien peu de gens étaient à même de le contredire. Il y a certaines historiettes de bal masqué, de déguisement féminin, de fuite devant la reine, d'intrigue avec une comtesse de Calignac, de soupers et mascarades à Versailles, qui sont sujettes

à caution et sentent leur Casanova. Isabey, c'est le Casanova de la miniature. L'anecdote de la bienveillante visite royale est peut-être inventée : mais ce qui est vrai, c'est que, sur le vu de ses deux miniatures, Marie-Antoinette lui fit commander une copie de son portrait par Sicardi, et qu'il fut logé en quelque coin de Versailles. Mais en tel lieu, même quand on est parmi les pages, les écus dansent vite, et Jean-Baptiste dut rentrer à Paris pour refaire des boutons et recommencer à lutter, ayant fait la fête et approché les grands avec les honoraires de sa commande. Il avait enfin pu voir David et être reçu à son atelier, mais il payait une cotisation lourde pour ses moyens. David eut l'amabilité de l'en dispenser et même de lui donner cinq louis.

On était à la fin de 1788. Partout la misère, le malaise social, l'inquiétude, la fièvre à l'annonce de la convocation des Etats-Généraux, remède solennel et héroïque invoqué par la royauté en présence des embarras affreux du régime. La société frivole vacillait, la société souffrante et militante grondait. On se sentait à la veille d'événements inconnaissables mais assurément grands et décisifs, chacun s'avouait que cela ne pouvait plus durer ainsi, qu'il allait y avoir quelque chose d'exceptionnel, d'insolite et de dramatique. Isabey était avec son frère le musicien. Plus de leçons de musique, plus de bonbons, plus de couvercles de bonbonnières, plus de portraits ni de colifichets. Les gens, apeurés, gardaient leur argent : on était tout à l'idéologie. Que faire ? Les deux jeunes gens, à bout de ressources, songèrent sérieusement à s'en retourner à Nancy, dans l'épicerie maternelle. Ils en vinrent bientôt à en arrêter la résolution, et ils prirent place dans le coche. Ç'en était fini. Mais non ! On était parvenu au moment de la prise de la Bastille, déjà bien des nobles, prudemment, émigraient, pressentant une Ré-

volution, et on commençait, voyant se multiplier les départs, à surveiller les voitures publiques et particulières. Et voilà les deux Isabey arrêtés en route, questionnés : on laisse Louis continuer son voyage, mais on enjoint au cadet de rentrer à Paris. Il en est effaré. Il ne devine pas que c'est sa chance, encore et toujours ! Il se réinstalle rue des Petits-Champs, revoit David qui est déjà démocrate et libéral en intentions et en paroles, et fait son portrait. Bonne note pour plus tard ! Mais cela n'est pas de l'argent. Le jeune homme pâlit. Il peint quelques personnes qui, méditant la fuite, veulent laisser un souvenir à leurs parents, il n'est pas toujours payé, le modèle disparaissant parfois avant le réglement et au sortir de la séance. Il ne peut même plus payer sa blanchisseuse, tout comme le lieutenant d'artillerie Bonaparte. Cette blanchisseuse ne sera pas maréchale et duchesse comme madame Sans-Gêne, mais c'est une brave fille aussi : elle fait crédit au miniaturiste, et même elle le présente à un client dont elle repasse le linge, le libraire Dejabin. Dejabin a l'idée de publier un recueil des portraits des députés de la Constituante, des croquis hâtifs. Il installe Isabey dans le réfectoire du couvent des Capucins, d'où voilà notre jeune homme croquant au passage les élus du peuple. Il n'est pas seul, et on ne lui confie pas les célébrités, mais enfin il en fait une trentaine à six francs la pièce, et il peut vivoter.

Il est habitué à se contenter de très peu, il a vingt-deux ans, une bonne santé, un petit corps léger et souple, l'humeur gaie et une curiosité extrême : il est devenu tout à fait gamin de Paris. Il se faufile partout, court du matin au soir, s'intéresse à tout, s'amuse de tout : fils de plébéien, il ne s'attarde pas à regretter le régime écroulé plus qu'à demi. Il est où quelque chose se passe, l'album en poche, et il croque aussi bien les dé-

putés que le dauphin qu'il voit revenir de Meudon en 1791. En même temps, il travaille. Il expose rue de Cléry des miniatures et des dessins, ceux-ci à la façon anglaise des Downman, qu'il a vus et qu'il imite dès lors. Il a beaucoup de succès, au point qu'on prend Sicardi pour son élève ! En avril 1792, il a même l'audace de se marier, sans le sou, avec une jeune fille aussi dénuée que lui, vivant avec un père aveugle. Elle a vingt-cinq ans, elle est jolie, elle se nomme Jeanne Laurice de Salienne, elle lui plaît, il lui plaît : et les voilà installés rue Saint Marc, et en pleine Terreur un enfant leur naîtra.

Il faut nourrir l'amour, malgré la lune de miel. Isabey se décide franchement et adroitement. Il va trouver les plus farouches jacobins pour les portraicturer, mais il est malin, et dans cette tourmente où l'on jette vite dans la boue les divinisés de la veille, il sait choisir les idoles à la mode. En 1793, son exposition aux Artistes libres a un succès fou : on y voit Barrère, Saint Just, Collot d'Herbois, Carrier, Couthon, et comment ! Mignardisés, poétisés, flattés, présentés avec une douceur idyllique, en amants de la nature, en poètes élégiaques ! David est enchanté. Il déclare à son protégé que c'est là de la peinture de patriote. Il ajoute même qu'Isabey doit entrer avec lui au club des Jacobins. Pour le coup, Isabey trouva qu'on le fête trop. Il n'ose pas dire non, il va aux Jacobins, affublé d'une carmagnole et d'une casquette à cocarde, il se tient de son mieux, mais devant ces gens-là il a très peur au fond. Muscadin, soit, mais pas sans-culotte ! David rit de son trouble et lui dit en sortant : « Ah ! ah ! tu te sentais morveux ! » Il a pour lui de l'indulgence, un peu dédaigneuse. Devant les miniatures jacobines de son élève, il dit : « C'est de la bonne et belle peinture... je ne sais si elle est à l'huile ou au vinaigre ! » Jean-Baptiste, qui est fin, comprend la res-

triction du maître bourru Il a bien songé à tenter « la grande peinture ». Dumont et Sicardi, en bons apôtres ravis de se débarasser d'un confrère à succès, l'ont engagé à quitter le petit art de la miniature et à travailler pour le prix de Rome. Mais le mot de David le fait réfléchir. Le voilà comme Fragonard ayant peint son *Sacrifice de Corésus*, partant pour Rome et tout prêt à traiter de nobles sujets mythologiques, mais entendant Boucher, l'oncle de David lui murmurer : « Si tu prends les anciens et Raphaël ou le Guide au sérieux, tu es un garçon f... ! » Isabey, petit et malin comme Frago, réfléchit, et renonce. Il ne fera pas le jeu de Sicardi et de Dumont, et au lieu de risquer de ne faire « la grande peinture » qu'au vinaigre, miniaturiste il restera. Il se mettra à la mode, la mode est anglomane, il aura sa « manière anglaise » et il éclipsera Dumont et Sicardi, gens de la veille, et Augustin même, tenace en sa vieille méthode française, rhumatisant et dénué d'astuce et d'entregent.

Ayant pris son parti, Isabey louvoie avec diplomatie. Il y a en lui de la prestesse et de la philosophie d'un Figaro. Il se soucie avant tout, comme Sieyès, de vivre, dans cette crise sociale, et il prend sans cesse le vent. Il a su faire oublier qu'il avait débuté par des effigies de Capets et de ci-devants. Il sait ensuite faire oublier qu'il a adonisé les robespierristes : ces portraits, qui l'ont assuré dans la faveur protectrice de David, ont disparu, et il ne s'est pas soucié de les rappeler ! Ces idoles d'un jour ont trouvé aux gémonies leur dernière demeure, et leurs miniatures ont eu le même sort. On a peu de vestiges de l'œuvre d'Isabey durant cette période : des dessins ; le très beau portrait de sa mère, précis et ferme comme un Debucourt, peint en 1787 à Nancy au moment de la mort de son père ; certaine miniature de femme

blonde à peine vêtue, langoureuse et presque lascive, qui peut être mademoiselle Lange, madame Tallien, ou peut-être encore la jeune madame Isabey ; le crayon fait d'après David en 1789, les croquetons de députés. C'est tout ce qu'on peut identifier ou retrouver. Durer d'abord, être assez bien avec tous les clans pour leur faire croire successivement qu'on n'est bien qu'avec chacun d'eux, tirer son épingle, sauver sa mise, voilà le but de toute l'ingéniosité d'Isabey : il se fie en sa chance, mais il l'aide, et sait manœuvrer, comprenant bien que le tout est de franchir une période terrible mais destinée à finir tôt, étant insoutenable. Après la tempête, la bonace : quand survient Thermidor, tout le monde fait : Ouf ! et Isabey plus que quiconque. Enfin ! On va pouvoir s'amuser, et travailler, et se faire payer. Il n'a jamais pu souffrir, en secret, ces jacobins austères et brutaux qui ne connaissaient que la guillotine. Isabey est jeune, assoiffé d'élégance, il aime follement le luxe, le plaisir, les fêtes, l'amour, il se sent né pour tout cela, il est muscadin, il est incroyable, mais jamais il ne s'est reconnu une âme de Romain. Il n'en convient pas, mais il a eu très peur, pendant cette tourmente dure aux artistes où, malgré tous les gages de civisme, on a tué Chalgrin, incarcéré Hubert Robert, forcé Fragonard à se terrer, failli brusquer la mort du vieux Greuze, ruiné, proscrit ou molesté tant d'autres, à cause de leurs rapports avec les ci-devants. Isabey pouvait fort bien y passer comme les autres, sait-on jamais ? A présent le voilà tranquille, il a tout doucement évolué vers les Tallien, vers madame de Staël, vers Barras, et le Directoire, après l'épopée, commence l'orgie romaine. Et Isabey, fringant, s'amuse. Il visite, il coquette, il danse, il est de toutes les parties, on l'attend dans tous les salons ; la danse surtout est sa folie, et du

bout de ses escarpins de petit-maître il dessine magistralement entrechats et ailes de pigeon. Il lui semble qu'il sort d'un mauvais rêve et qu'auparavant il était à la cour de Versailles, qu'il ne fut jamais fils d'épicier et pauvre enlumineur de boîtes et de boutons. Il est fêté comme Fragonard au moment de l'*Escarpolette*, alors que rentré de Rome et envoyant au diable « le grand art » il s'était délibérément posé en moderniste libertin, en coureur de ruelles et de petits soupers. Isabey mène la vie rêvée.

Il la mène tellement qu'il ne travaille plus, ou à peine : de-ci de-là il fait et vend un dessin vite troussé, le ménage en vit au jour le jour. Il envoie aux Salons et on l'y vante exagérément, car ce qu'il y montre n'est que menuaille, tandis qu'Augustin réalise, dans sa retraite, des chefs-d'œuvre. Isabey a là sa crise d'arriviste, comme nous dirions aujourd'hui si ce triste et laid vocable pouvait exprimer sa grâce de jeune ambitieux jetant sa gourme : et comme beaucoup d'arrivistes il s'occupe bien moins de travailler valablement que de se faire admirer sur parole, de s'assurer d'avance belle réclame pour son moindre croquis. A la fin, il se trouve complètement dénué : il a tout mangé, et va être réduit aux expédients. Il a femme et enfant Que faire ? Mais simplement se fier à sa bonne veine ! Et sa bonne veine est toujours là. Elle l'a mis à même de pénétrer à Versailles, ce qui, nous le verrons, lui sera bien utile à rappeler plus tard : elle l'a forcé de rester à Paris pour y trouver l'appui de David : elle l'a conduit sain et sauf jusqu'aux salons de la réaction thermidorienne : elle va le tenir beaucoup mieux encore. Isabey rencontre madame Campan. La bonne dame lui offre d'être professeur de dessin dans sa maison d'éducation.

Oh ! ce n'est pas une de ces chances, en vérité...

C'est une place, et tout juste de quoi vivre. Aubaine si l'on veut, puisque le galant danseur a charge d'âmes et pas un sou vaillant, mais aubaine médiocre : avoir été la coqueluche des femmes célèbres et devenir professeur de dessin ! Mais attendez. Chez madame Campan, Isabey a pour élèves les deux enfants d'une très jolie et capiteuse créole, veuve d'un général guillotiné sous la Terreur, et remariée à un jeune général républicain. Ces enfants s'appellent Eugène et Hortense, la belle s'appelait mademoiselle Tascher de la Pagerie, elle était veuve du général de Beauharnais, ses enfants sont Beauharnais, et son second mari se nomme Napoléon Bonaparte. Voilà qui nous dit beaucoup, et nous jugeons qu'Isabey, décidément, est bien tombé : mais le plus piquant, c'est qu'il ne s'en doute pas, et ne se voit pas si bien tombé, par ce que ces noms-là, à ce moment-là, ne lui disent pas grand chose. Il a son étoile, mais il la croit toute petite, alors qu'en réalité elle est énorme. Comme il voit en tout le bon côté, et ne sait pas s'ennuyer, puisqu'il a des élèves, il tâche de les divertir. Eugène et Hortense sont très gentils, leur jeune professeur de dessin leur plaît autant qu'ils lui plaisent. Leur mère le charme parce qu'elle est belle, affable et indolemment élégante et raffinée. Elle l'invite, elle lui demande des conseils. Il ne fait guère attention au général Bonaparte, qui ne lui revient qu'à demi, avec son prénom ridicule, son accent corse, ses façons brusques : c'est. quoique général, son cadet de deux ans, un de ces soldats de fortune comme on en voit tant depuis quelques années, ayant leurs heures de popularité éphémère puis rentrant dans le rang. Mais sa femme est une aristocrate, et Isabey voit en elle, avec sympathie, une de ces personnes de la société comme il n'y en a plus, hélas, depuis la catastrophe monarchique. Madame Lœtitia Bonaparte,

logée rue Chantereine, a plaisir à converser avec ce jeune artiste qui a été à la cour — maintenant il y insiste, et en convient même trop — et a connu Marie-Antoinette. Belle-mère et bru, au fond, caressent le rêve de ressusciter les manières et le style de ce temps disparu. Tous trois sont au mieux : Isabey est de leur maison. On ne lui demande plus d'être professeur de dessin : il est confident et factotum, mais courtoisement traité, presque en ami. Il est toujours là quand on a besoin de lui. Il conseille à Joséphine Bonaparte l'achat de la Malmaison, conseille qu'on la fasse restaurer par Fontaine, qu'on confie à Berthaud les jardins. Avec la générale et sa belle-mère il a des entretiens quotidiens dont il est ravi. En même temps il gagne un peu d'argent, il fait des miniatures, il a d'honnêtes commissions pour ses conseils et ses dérangements. Est-ce qu'il peut se douter de ce qui arrivera ? Est-ce qu'il peut se douter que la chance, prodigue cette fois, l'a placé au cœur même d'une cour éblouissante qui va surgir et y a fait de lui le premier familier avant la lettre, l'ami et le commensal dont, dès le premier jour, on ne pourra plus se passer et qui aura été à son insu le plus merveilleux courtisan, ayant adoré le soleil dès la petite pointe de l'aube ?

Non certes, Isabey, content de ces relations aimables et fructueuses, ne peut pas se douter qu'il apprend à crayonner à une Altesse Impériale devant commander des armées sous le nom de prince Eugène, à la future reine de Hollande et duchesse de Saint-Leu : qu'il est reçu chez une mère de rois et d'Empereur, chez une Impératrice, et qu'en brossant un portrait en pied du général corse, d'après des dessins faits à son insu et pour lui faire une surprise à la requête de Joséphine, il a peint le portrait du maître imminent de l'Europe, du

César invincible, du plus grand des génies de la guerre.

Et cependant, les événements se précipitent : l'homme de Vendémiaire part en Italie, en revient illustre, part en Egypte, rentre pour bousculer les Cinq Cents au Dix-huit brumaire, détruit le Directoire, devient Premier Consul. Et Isabey, effaré, ébloui, le suit, car le général et le Consul gardent toute faveur à l'artiste que la femme adorée a protégé. Plus de miniatures, des dessins : en 1804, Isabey est à Rouen pour noter la visite du Consul chez les frères Sevenne : il assiste, à Jouy, à la visite des ateliers d'Oberkampf, lorsque Bonaparte, au moment de prendre congé et de remonter en berline, détache sa croix de la Légion d'honneur et la fixe sur la poitrine d'Oberkampf, qui n'y comptait plus. Il est aux Tuileries pour la revue du Carrousel, il est au camp de Boulogne avec Suchet. Il est illustrateur et historiographe, il est un personnage, il monte avec le maître, il comprend enfin ce que sa chance a fait pour lui — et c'est l'Empire !

C'est le conte de fées, pour tout le monde, et spécialement pour Isabey. L'ancien pauvre diable, l'ex-muscadin, le petit professeur de la veille est devenu le commensal indispensable de la famille impériale, le soleil de Marengo et d'Austerlitz le dore, de la tête aux pieds, d'un de ses multiples rayons. Il ne s'agit plus d'être royaliste par goût ni jacobin par nécessité. Oubliant et désavouant émigrés et coupeurs de têtes, et même thermidoriens balayés par le Consulat, il s'agit d'être impérialiste ardent, et comment Isabey ne le serait-il pas ? Il est chargé de dessiner les costumes du sacre. Le premier chambellan, M. de Rémusat, maître de la grand-robe, lui délègue ses pouvoirs à la demande de l'impératrice, et lui transmet ses soins solennels de fort bonne grâce : « Vous parlerez à tous, lui écrit-il, avec l'autorité

de ma place, parce que je vous la confie tout entière pour cet objet ». Isabey habille une foule de poupées, les dispose en cortège, et l'empereur se déclare enchanté de l'ensemble comme des détails. Au lendemain de cette grande journée dont le fils de l'épicier nancéen a été un des metteurs en scène, le voici promu au rang d'impresario des galas et des cérémonies, et chargé de dessiner les blasons de la nouvelle noblesse, des ex-sergents de l'armée républicaine devenus maréchaux, ducs et princes de par leur talent et leur épée. Isabey obtient cette croix de la Légion d'Honneur qu'Augustin espérera vainement, quoique peintre officiel lui aussi, et ne recevra que des Bourbons. Il est dessinateur breveté du cabinet de l'empereur et de celui de l'impératrice, peintre breveté des relations extérieures. Il habite aux galeries du Louvre, a ses libres entrées, grandes et petites, aux Tuileries, vit dans le commerce constant de la famille souveraine. A trente-huit ans, c'est la gloire — et il en paraît trente à peine, restant fluet, vif comme un poisson, toujours dispos, toujours galant et serviable, faisant un croquis de l'un, une robe pour l'autre, décidant d'une coiffure comme d'une forme de meuble ou d'un arrangement de décor de fête, appelé par celui-ci, cajolé par celle-là. La belle vie rêvée ! C'est, aussi, la fortune. Il gagne ce qu'il veut. Il achète rue des Trois-Frères, pour trente-huit mille francs, une maison avec jardin à l'anglaise (aujourd'hui 59 rue Taitbout), et il y donne des soirées où l'on s'empresse. Il a des élèves qui paient très cher. Il a des commandes et doit en refuser, car si sa carrière de miniaturiste a repris son cours, c'est presque exclusivement au service de la famille des Napoléonides : aux meilleurs élèves il abandonne les modèles moins huppés — et il n'est pas jaloux d'Augustin. Il a bien un peu manœuvré pour le faire laisser de côté,

mais il ne peut tout faire, et il y a place pour deux, pourvu qu'Isabey soit assuré dans sa place de haute faveur. Il sait d'ailleurs que le caractère d'Augustin ne sera jamais propre à lui causer de l'inquiétude...

Son premier chagrin lui arrive : son frère, qu'il n'avait pu pousser comme lui-même mais qu'il aimait bien, meurt subitement d'un anévrisme dans une boutique, à Paris. Il ne voit pas disparaître sans peine sincère ce compagnon des heures mauvaises, car Isabey est léger mais non sans cœur. Le bruit se répand que c'est lui qui est tombé : à la cour on se désole. Comment ! Ce gentil Isabey dont on ne pouvait se passer ! Et la reine Hortense, navrée, commande aussitôt un beau service funèbre pour son cher petit peintre, à Saint Leu dont elle est duchesse. On dit déjà des messes quand l'erreur est connue : Isabey ne voit tout de même pas sans plaisir ce qu'on eût pensé de lui en cas de mort, et le cas qu'on en eût fait. Il en est d'autant plus touché qu'il est fort inquiet. C'est au moment du divorce de Joséphine. L'événement l'a rempli d'anxiété : car enfin il doit toute sa réussite à la protection de cette souveraine déchue, et qui sait si maintenant la faveur ne se reportera pas sur quelqu'un d'autre ? Il a l'état d'âme agité d'un courtisan de Versailles à la mort d'un roi. Mais sa chance n'est-elle pas toujours là ? Une lettre du grand maréchal du palais, Duroc, duc de Frioul, lui arrive. Est-ce la disgrâce ? Non. C'est la commande d'une miniature de l'empereur, en buste, en grand costume impérial, destinée à être envoyée, encadrée de douze brillants, à la nouvelle impératrice, à l'Autrichienne qui va venir épouser « l'ogre de Corse ». Plus une bague, dont le chaton montrera l'empereur en pied, dans son simple et légendaire costume de colonel des chasseurs de la garde. Plus, enfin, pour premier

feuillet d'un agenda, une miniature représentant deux colombes dans le casque de Vénus (!) et un aigle tenant dans ses serres... une rose blanche. La faveur continue donc, et même elle va s'accentuer : car il y a plus à gagner avec une nouvelle souveraine qu'avec celle dont les bienfaits se sont déjà prodigués. Isabey garde un bon souvenir de Joséphine, mais la Malmaison est loin, et il faut bien faire la conquête de Marie-Louise. L'étrangère aura-t-elle du goût ? Sera-t-elle aimable ? En attendant de le savoir, Isabey est consulté pour le choix de la corbeille, pour le dessin des habits de la future souveraine des Français. Et après les cérémonies, la cour s'installant à Compiègne, il est admis à l'honneur de faire un portrait de Marie-Louise couronnée de roses. Et Marie-Louise est ravie ! Cela la change de ses honnêtes peintres viennois. Isabey inaugure là son genre de la seconde manière, son genre envolé, avec voiles de tulle vaporeux et nacrés, flattant sans trop mentir. Ce genre, c'est le développement de ses conceptions « anglomanes » de 1791. Et à un moment où l'Angleterre est la grande ennemie, où tout ce qui vient d'elle est proscrit, c'est encore une des chances d'Isabey que personne ne se doute de l'origine de ce charme qu'on lui trouve ! Cette façon d'ennuager, c'est une trouvaille : elle va lui concilier toutes les femmes un peu âgées, un peu fanées, dont elle rafraîchit le teint, ravive le regard et rajeunit le sourire. Joséphine elle-même, en cette retraite mélancolique de la Malmaison où Prudhon l'a peinte de la façon merveilleuse qu'on sait, rappelle son miniaturiste et lui demande un tel portrait où revivra sa langoureuse beauté de jadis. Madame Dugazon, la maréchale Lefebvre, duchesse de Dantzig et ancienne « Madame Sans-Gêne », Madame Grandt, maîtresse épousée par Talleyrand prince de Bénévent, sont

encore — et celle-ci spécialement servira — les modèles qu'Isabey adonise et exempte de quelques années.

Il est maintenant professeur de dessin de l'impératrice, avec engagement formel de ne jamais retoucher ses œuvrettes. Il l'accompagne à Cherbourg, où il aquarellise les souvenirs du voyage, à Prague, puis à Vienne, où il peint pour elle toute la famille impériale autrichienne. Il en enchâsse les minuscules et poupines figures dans des médaillons carrés, de la grandeur d'un fort chaton de bague, et l'ensemble sera réuni en collier. Ceci se place en 1811, à l'apogée du régime. Isabey se croit sûr de l'avenir, si sûr qu'il ne songe même pas, bien que frisant la cinquantaine, à mettre de l'argent de côté. Il a sa maison, quelques petits placements et tout le reste de ce qu'il gagne, c'est à dire près de cinquante mille francs par an, passe à la vie luxueuse, soupers, voyages, habits de prince, parties fines. Qu'importe? L'Empire est là! Mais voici 1812, et la tragédie affreuse des neiges russes, l'engloutissement de la Grande Armée, l'Europe soulevée, Leipsick, la retraite à travers l'Allemagne, la coalition, l'invasion; la campagne de France, la capitulation de Paris, l'abdication, Louis XVIII rentrant dans les fourgons des Alliés, cette succession inouïe de catastrophes en deux années! Quel écroulement! Isabey n'y peut croire, il est certainement désolé comme patriote et impérialiste, mais en tant qu'Isabey c'est bien pis encore! Il avait une commande, un dessin du sacre de Marie-Louise, dont la gravure était déjà exécutée à demi, il avait des portraits, des miniatures pour tabatières et boîtes. Tout cela va lui rester pour compte! A qui s'adresser pour le paiement? L'empereur est à l'île d'Elbe, Marie-Louise ne peut rien. Elle répond à Isabey qu'elle l'accueillera en ami s'il vient la voir hors de France, mais rien de plus: elle est déjà

toute aux sollicitations du général comte de Neipperg, mis auprès d'elle par Metternich avec ordre « de plaire à cette femme et d'être son amant. » Et il n'y a plus d'amis à Paris, ils ont fui ou sont devenus royalistes — et vraiment s'adresser à Louis XVIII... Si hardi que soit Isabey il n'aurait pas cette audace-là ! C'est Augustin d'ailleurs que le roi distingue et va chercher dans sa digne solitude. La place est prise, et par qui la mérite ! Isabey a été trop familier des Napoléonides, s'il se présentait on le lui ferait sentir. Alors ? Alors c'est la ruine imminente ! Isabey se retrouve pareil à ce qu'il était en 1795, mais vieilli, incapable d'un tel sursaut d'énergie. Va-t-il falloir prendre une fois encore le coche de Nancy, disparaître, sombrer, vivoter chichement en évoquant de beaux souvenirs ?

Mais non, puisqu'il y a la veine ! Isabey va trouver Talleyrand, dont il a enjolivé la femme très mûre. Et Talleyrand lui dit : « Pardieu ! Monsieur Isabey, vous avez peint leurs Majestés Autrichiennes. Je vais au Congrès de Vienne : vous en serez le peintre, partez avec moi. » Et ils partent. A Vienne, Isabey retrouve tous les modèles qu'il a peints en 1811. On l'accueille gentiment, et il rencontre le prince Eugène de Beauharnais, resté en bons termes, comme Caulaincourt, avec l'empereur de Russie et les plénipotentiaires européens. Avec quelle émotion le maître et l'élève ne se jettent-ils dans les bras l'un de l'autre ! Eugène a su par le czar la ruine d'Isabey : il le prendra sous sa protection. Ils sont là réunis, deux Français d'avant le désastre, ils se tutoient, ils parlent en pleurant de l'épopée finie, du bel âge évanoui ; et le prince rappelle l'intimité chez sa mère qu'il vient de perdre, les souvenirs de la Malmaison, le Sacre, le bal endiablé qu'Isabey donna dans son atelier du Louvre, lors du mariage d'Hortense et de

Louis roi de Hollande, mille anecdotes amusantes qui les font rire et les désolent tout ensemble, à les évoquer au milieu de ces étrangers victorieux, courtois mais détestés pourtant. Le général-prince, quoique en exil, sauvera le miniaturiste, et lui refera une vie en Autriche au besoin. En attendant, ils assistent au Congrès, qui n'en finit pas, et ils mènent tout de même joyeuse vie. Tout à coup, nouveau coup de foudre : que dit-on ? On est au 20 mars 1815, et une rumeur incroyable circule : Napoléon a débarqué au golfe Juan, et marche sur Paris. Bah ! on le punira de belle manière, et à cette besogne une compagnie de gendarmes suffira. Mais non ! Il est à Grenoble, il est à Lyon, Ney, au lieu de l'arrêter à Lons-le-Saulnier, trahit le roi pour lui, et le roi s'enfuit à Gand, et le château de cartes de la monarchie bourbonienne tombe à plat, et le pâle César rentre à minuit dans ses Tuileries, porté par la foule dont l'enthousiasme farouche manque l'étouffer ! Le prince Eugène et le peintre n'y tiennent plus, ils s'échappent de Vienne et courent à Paris, sans souci de la noble compagnie autrichienne. Et Isabey parvient encore à voir l'Idole, à lui parler, à assister au champ de Mai. Suprême entrevue, dernière pompe ! L'Europe se coalise, l'armée française franchit la Sambre, marche de Charleroi sur Bruxelles, écrase les Prussiens à Ligny, et est écrasée le surlendemain à Waterloo. Là, la chance d'Isabey reste muette. Son fils de vingt-deux ans est parmi les morts de l'effroyable campagne

En pleine douleur paternelle, auprès de sa femme qui sanglote, l'artiste est témoin des dramatiques événements qui s'ensuivent, l'abdication impériale arrachée par la ruse de La Fayette et la lâcheté insolente de la Chambre, les perfidies de Fouché, la capitulation de Paris, le départ de l'empereur pour Rochefort, l'île d'Aix, le

Bellérophon et le martyre à Sainte-Hélène, la rentrée du roi impotent et des émigrés, l'invasion, les persécutions, les vengeances, l'assassinat juridique de Ney, la Terreur blanche. Et cette fois Isabey ne suit plus tout cela en curieux sceptique et amusé, l'album en poche. Outre son deuil et l'effondrement de sa fortune, sa sécurité même est menacée. La police descend rue des des Trois-Frères, elle détruit les planches du Sacre, elle détruit les portraits du roi de Rome et leurs épreuves gravées. Peu s'en faut que l'auteur ne soit incarcéré. On l'accuse d'avoir, en 1814, publié des charges anonymes, ridiculisant la famille de Louis XVIII. Il s'en défend : elles étaient bien de lui pourtant, et point indignes de son esprit et de son talent. Mais il lui reste sa femme et trois enfants, et il est ruiné : s'il ne ment pas, tout est perdu. Il ment, on n'insiste heureusement pas, et on le laisse dans son intérieur saccagé : mais il n'est pas prudent de rester, même pour un homme qui a vécu en pleine Terreur jacobine. Celle-ci est pire si possible. Où aller ? Un ami, le comte d'Osmond, offre à Isabey de l'emmener en Angleterre. Là il pourra gagner le pain quotidien, et voilà un exilé de plus. Il vend peu à peu aux marchands de Londres les dessins du Congrès, les études faites aux revues, les portraits de maréchaux, les portraits de Marie-Louise. La famille Seymour lui demande les siens, Wellington daigne le recommander. Malgré tout, il végète : son genre anglais, qui a tant plu à Paris où l'on n'avait le droit de rien savoir de l'Angleterre, n'est qu'une redite chez elle, il ressemble à ce que tous les miniaturistes y font. A la fin, Isabey déçu, démuni, plein de tristesses, d'inquiétudes, vieilli tout à fait en ces deux interminables années, ne peut plus rester dans les brouillards de Londres : il lui faut Paris, il y rentrera, fût-ce pour retrouver le galetas de l'hôtel

d'Hinnisdal. Et il reprend le bateau sans savoir vers quel destin.

La chance, après ces épreuves, est là encore, clémente et fidèle. La réaction n'est plus si furieuse, le régime est tranquille, il y a eu assez de fusillades et de déportations : on peut, après les plus basses vengeances, se donner le luxe de la magnanimité, le roi prend des attitudes de bon père, on pardonne, le pardon est à la mode. Isabey est appelé à bénéficier de ce pardon. Il est autorisé par le monarque à tirer et à vendre les épreuves du *Congrès de Vienne*, il retrouve des clients, l'argent commence à reparaître. Les émigrés, qui, quoique Louis XVIII date ses ordonnances « de la vingt-quatrième année de son règne », ne savent plus rien de Paris, des modes, des goûts, recherchent avec empressement l'homme qui a été initié aux secrets de toutes les élégances. Isabey se réinstalle rue des Trois-Frères et y reçoit confortablement, sinon avec l'éclat des beaux jours de l'Empire. Les étrangers de marque viennent le voir. Il a été, après tout, le familier de Napoléon : et peu à peu Napoléon n'est plus l'ogre, le monstre, l'opprobre du genre humain que dépeignaient les libelles. L'Europe n'a plus peur, elle réfléchit, elle est frappée de cette grandeur titanesque. La légende se crée, César apparaît peu à peu « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. » La majesté de l'infortune s'impose. Malgré la maladroite mission de Gourgaud, les récits de Las Cases, de Santini, la publication du premier *Mémorial* apocryphe, la générosité de Fox et de lord Holland émeuvent l'opinion européenne. Les curieux sont friands de tout ce qui a approché le grand homme et garde le reflet de sa gloire. Isabey est des premiers qu'on interroge. Chez Augustin, mécontent de l'Empire et sincèrement bourbonien, on va pour

critiquer le régime tombé et savoir des détails sur le roi, ou la duchesse d'Angoulême, ou les princes : mais chez Isabey c'est de l'empereur captif que l'on parle. Et il aime en parler, cela lui fait du bien. Il conte avec esprit, il abonde en anecdotes, il tient salon, et beau salon : on y trouve Charles Vernet, Gérard, Prudhon, Corvisart, on y joue la comédie, on y chante. La cour lui montre de la faveur : on a fini par s'y souvenir qu'il a peint, enfants, alors qu'il était presque un enfant lui-même, les ducs de Berry et d'Angoulême, et ces princes lui font bon visage. Ils soupçonnent bien que son royalisme est tiède, mais après tout il a été bien reçu dans les cours d'Europe, le czar et l'empereur d'Autriche lui ont été favorables : Louis XVIII apprécie ces souvenirs, et ne tient pas rancune au peintre de l'empire défunt. Il lui confère même des prérogatives. Quand Charles X monte sur le trône, il donne la rosette d'officier de la Légion d'honneur au vieil artiste qui peignit jadis ses enfants, et il lui confie « le dessin de la chambre ». Et voilà Isabey casé, et tout à fait gagné à la royauté légitime, après son étonnant périple de croyance. Mais il faut que tout se paie, même quand on a la veine. En 1829, madame Isabey meurt. Il faut vendre l'hôtel de la rue des Trois-Frères, payé trente-huit mille francs en l'an XIII : c'est cent trente mille francs qu'on le revend. L'opération a été fructueuse. Seulement, il y a des dettes ; puis, il faut partager entre trois enfants. La fille est mariée au dessinateur Cicéri, c'est elle qu'on voit toute petite, tenant la main de son père en costume de chasse, dans le grand beau portrait de Gérard au Salon carré du Louvre. Le second fils est peintre, c'est le mariniste Eugène Isabey, au talent vigoureux et pittoresque. Il reste une fille à pourvoir. Le vieux peintre n'aura donc qu'une très maigre re-

traite, presque rien. La chance encore ! La révolution de 1830 éclate, et Louis-Philippe monte sur le trône. L'ancien combattant de Valmy a toujours admiré l'épopée du drapeau tricolore, il aime les souvenirs de l'empereur, dont il va bientôt faire revenir les cendres en grand triomphe, et réunir les souvenirs de gloire aux Invalides et à Versailles. Il s'enquiert de la gêne d'Isabey et le nomme conservateur des Musées royaux avec un bon traitement et un appartement à l'Institut. Du coup Isabey est orléaniste autant que bonapartiste. Il vit dans une sage retraite : il ne travaille plus. Un crépuscule paisible descend lentement sur sa vie. Il n'hésite pas à se remarier malgré son âge, en 1834, car il ne saurait vivre seul, et il perd un petit garçon. Il n'en prolonge pas moins une existence tenace, qui a ses joies : car cet être extraordinaire n'a pas une infirmité ! Il voit s'écouler les dix-huit années du règne de Louis-Philippe. En 1848, la République jaillit dans la flamme des fusils plébéiens. Le vieux maître a-t-il rêvé, va-t-il se réveiller jeune au chant de la *Marseillaise* de 1792 ? Durant quatre ans il peut le croire. Mais il est destiné à revoir encore le plus beau rêve de sa vie : en 1852, dans l'écho d'un canon qui lui rappelle celui de vendémiaire, l'Empire renaît ! Le neveu de l'Autre ! Et Napoléon III, le fils d'Hortense de Beauharnais à qui le jeune Isabey apprenait le dessin chez madame Campan, nomme Jean-Baptiste Isabey commandeur de la Légion d'honneur.

Cette cravate rouge, l'artiste la porte encore durant trois années. Et il meurt à l'Institut, à quatre-vingt-huit ans, le 8 avril 1855. A l'Institut, mais non membre de l'Institut. Pour lui comme pour Augustin, c'était un chagrin que de n'avoir pas vu s'ouvrir, sous aucun régime, aux miniaturistes, la porte de cette assemblée,

fermée depuis la Révolution par la décision jamais rapportée de l'orgueilleux David. Et il s'en plaignait, ce qui lui valut un jour la jolie réponse applicable à tant d'autres, de son ami Lemercier : « Ne le dites donc pas si haut, vous apprendriez au monde entier que vous n'en êtes pas ! »

Jean-Baptiste Isabey a donc vécu une existence des plus significatives par elles-mêmes, et des plus représentatives dans l'évolution sociale française. Dans les dernières années, il apparaissait comme un revenant, un joli spectre. Il était tout blanc, avec un visage semblant fouillé dans l'ivoire d'un netzuké, mais il était resté mince et alerte. On regardait avec stupeur ce petit vieillard coquet, précieusement vêtu, gardant sous le second Empire l'attifement et les manières raffinées du muscadin. De toutes ses incarnations c'était celle-là qu'il avait préférée et retenue avec le plus de plaisir. Sa conversation était prestigieuse. Il avait conservé tout son esprit naturel, volage et malicieux, et il contait à ravir et il portait en lui un monde d'anecdotes passionnantes. La causerie du vieil Isabey, c'était un conte de Perrault, il était le prince Charmant de tant de Belles endormies, depuis cent années ! Il était l'Histoire et la Légende. Songez donc ! Il pouvait décrire la cour de Versailles, Marie-Antoinette, la Terreur, l'atelier « romain » de David, les sinistres soirées du club des Cordeliers, l'exécution de Louis XVI, l'enthousiasme des sans culotte apprenant Valmy, Jemmapes, l'enthousiasme des thermidoriens en apprenant Arcole, Rivoli, la reddition de Mantoue, Hohenlinden ou Fleurus. Il pouvait raconter les intimités de Madame Lœtitia Bonaparte et de Joséphine de Beauharnais rue Chantereine, les soirées de Barras et de Tallien, la grâce de Madame Récamier et la majesté de Madame de Staël, les premières récep-

tions de la Malmaison, les gloires du retour d'Egypte, le subit avènement du Consulat, l'enthousiasme après Marengo, compensant les angoisses après les défaites de Moreau et de Macdonald et la mort de Joubert. Il pouvait évoquer les splendeurs des Tuileries, la grâce d'Hortense, la beauté capiteuse de Pauline, l'apothéose du Sacre, toute l'épopée fabuleuse d'Austerlitz, d'Iéna, de Wagram, dont les échos formidables bouleversaient un Paris d'acclamations, de fleurs jetées, d'arcs-de-triomphe et de *Te Deum*. Il pouvait tout raconter de César : et sur celui-là il ne tarissait pas. Comme le disait le peintre Jean Gigoux, son ami : « Il se retapait en parlant de l'Autre ». Puis comme le tambour Legrand ou les deux grenadiers de Henri Heine, comme le vieux sergent de Béranger, le vieillard pouvait baisser la voix et redire en tremblant un peu la Chute : la retraite de Russie, Leipsick, la retraversée de l'Allemagne en révolte, la campagne de France, le dévouement des « Marie-Louise », de ces volontaires-gamins arrêtant à Champaubert, à Laon, la Fère-Champenoise, les meilleurs cavaliers de l'Europe, la trahison de Marmont, la fuite de l'impératrice, Paris livré, l'empereur abdiquant, Louis XVIII, obèse et placide, revenant avec les souverains ennemis, Maubreuil attachant la croix des braves à la queue de son cheval, le désespoir des demi-soldes, la honte et le deuil... Puis c'était, après la vision du Congrès et de la cour de Vienne, le sursaut d'espoir des Cent Jours, le Champ de Mai, le départ vers Ligny et Waterloo, l'empereur détrôné, proscrit, le retour des Cosaques, la sauvagerie prussienne, l'insolence anglaise, la lâcheté royale et la haine des émigré, les cours martiales, l'armée démembrée, la fusillade de Ney et de La Bédoyère, tout le déchaînement abominable des représailles monarchistes devant l'ennemi souillant le terri-

toire, en cette inexpiable année 1815. C'était encore le relèvement rapide des forces françaises, un peu de gloire militaire au Trocadéro et à Anvers, l'apaisement avec Charles X, le début de la peinture romantique, le suicide de Gros, la gloire fugace de Géricault, la survenue foudroyante de Delacroix, l'éclat de Navarin, la prise d'Alger, la bataille d'Hernani, les barricades de 1830, l'assaut du Louvre et la fuite de Marmont; c'était le retour magnifique du cercueil de l'Empereur porté par les marins du prince de Joinville et sanctifié sous la coupole des Invalides, Versailles devenu le temple des triomphes de l'épée française, la cour bourgeoise du roi-citoyen, la révolution de 1848, la République, la conquête de l'Algérie, le criminel Deux Décembre, le Neveu de l'Autre « se faisant empereur » à son tour et prenant pour Joséphine l'Espagnole Eugénie de Montijo, comtesse de Teba, c'était la belle carrière d'Ingres, la tumultueuse carrière de Delacroix, le pressentiment du réalisme avec Courbet, la rénovation du paysage avec Théodore Rousseau et Corot... Deux Républiques, deux Empires, cinq royautés, trois Révolutions et deux coups d'Etat, voilà ce qu'avait vu cet homme étonnant et jamais étonné, servi par la chance, paraissant un roseau mais bâti de fer, se remariant et étant père à soixante-six ans, toujours amusé, toujours optimiste, toujours pimpant, et portant en lui le gracieux génie de la France !

Car il fut, par excellence, le Français. Comment lui reprocher son scepticisme, à lui qui avait tout vu, dans l'histoire morale comme dans l'histoire sociale ? Les passions des hommes, leurs engouements et leur volte-faces, leurs courtisaneries et leurs ingratitudes, leurs dévouements obscurs et leurs égoïsmes farouches, la vanité des gens en place, la perversité des femmes, la grandeur

et l'ignominie du peuple, les comédies et les tragédies, tout s'était offert à ses yeux. Pourquoi demander à un miniaturiste une constance cornélienne, une inflexibilité de Romain ? Isabey n'était pas un grand caractère, et il avait besoin de tout le monde: mais il ne fut ni plat ni servile, et ne mordit jamais les mains qui l'avaient nourri. On ne peut lui reprocher que de n'avoir pas été sublime dans le renoncement: mais ce n'était point un Lazare Carnot. L'incroyable chassé-croisé politique auquel il lui fut donné d'assister en eût blasé de plus fermes en leurs croyances ; c'est déjà beaucoup en vérité que d'avoir changé tant de fois de bienfaiteurs sans en trahir aucun, et le petit peintre a été sur ce point très supérieur à une quantité de conventionnels, de dignitaires et de maréchaux de France. La honte de Fouché, de Talleyrand, de Bourmont, de Marmont, de Victor n'est pas sur lui. Il reste net, amusant en ses palinodies inoffensives, né malin, sachant « se retourner », débrouillard en diable mais absolument honnête, et artiste, et élégant d'âme comme de tenue, fils de plébéien avec l'instinct du luxe sans aller jusqu'à le gagner par la prostitution de ses sentiments. Isabey, c'est une très jolie figure de chez nous. Et c'est une vie des plus remarquables, parce qu'elle peint au vif l'évolution de toute une société d'un siècle à l'autre, dans un des passages les plus douloureux et les plus grandioses qu'on puisse concevoir. Nous lisons dans Isabey la psychologie de toute une race aux prises avec une destinée inouïe, une destinée faite d'une succession ininterrompue de coups de soleil et de coups de foudre. Ce petit provincial devenu gamin de Paris, c'est un page de Versailles, c'est un petit tambour de 93 qui, aux armées, eût peut-être poussé le cri de Bara, c'est un mignon de cour et c'est Gavroche sur les barricades, mais il

n'a jamais été bouffon chez les grands et insolent avec les humbles.

Artistiquement, c'est encore un type privilégié. Il a connu l'apogée de l'art du XVIIIe siècle, il a parlé à Fragonard, à Hubert Robert, à Greuze, à Debucourt. Et il a vécu durant tout l'ensevelissement de cet art, et il a presque pu assister à son exhumation. Moins de dix années après sa mort, on découvrait cette Pompéi, et c'étaient les Goncourt, et l'impressionnisme, et l'enfièvrement pour cette merveille française étouffée par David et Ingres, et on se rappelait encore la voix du vieil Isabey qui « les » avait connus, qui avait déjeuné avec « eux »! Est-ce que ce n'est pas un personnage de légende, en vérité, et à sa façon l'hommes des foules, insaisissable et éternel, que ce peintre ayant connu Frago, et Delacroix, et Millet, ayant assisté à autant de révolutions en peinture qu'en politique, vu le pompéien, le rococo, les pastorales, le néo-grec, le néo-raphaélisme, le réalisme d'Ornans? Il y a de quoi, si l'on y songe bien, rester confondu, et pour ceux qui voient la vie en curieux, c'est une vie idéale ; ce passant s'est attardé durant des heures exceptionnellement intéressantes, et il a su en profiter, on peut dire de celui-là qu'il a pleinement vécu sa vie! Il l'a dansée, des menuets de Trianon aux bals de l'Elysée, il l'a habillée à toutes les modes, depuis la cour de Louis XVI, jusqu'à la carmagnole du sans-culotte, au frac de l'incroyable, à l'habit solennel de la royauté bourgeoise. Il a été la poupée-modèle de toutes les vêtures et la marionnette charmante de tous les cérémonials. Il a été l'opinion, le rire, la pirouette et la politesse de France, un Figaro et un Chérubin, et un chevalier Danceny et un peu aussi un Rubempré Quelle belle figure pour Balzac ! Il n'y a que la note élégiaque qui lui ait manqué : ni René, ni Joce-

lyn, ni Perdican, ce n'était pas un pleurard ni un songe-creux — mais Fortunio un peu, à ses heures, et il y eût eu place pour lui dans les fonds d'une comédie de Musset.

LA MINIATURE ET L'INTIMISME FÉMININ

Quand nous examinons une miniature, soyons moins enclins à en apprécier la technique que le sentiment: cette petite chose qui tient dans le creux de notre main nous invite peu à des considérations picturales. Elle a quelque chose d'individuel et de vivant, avec une intimité confidentielle que le tableau ne saurait suggérer. C'est un souvenir soyeux et tiède comme un oiseau, ce rien de grâce fragile dans nos doigts: c'est presque une lettre d'amour retrouvée. Le plus gracieux portrait de femme, peint et encadré, garde de l'apparat: c'était un ornement de boudoir ou de salon que tout le monde pouvait admirer. C'est une pièce de musée, c'est une chose du passé. Mais le portrait-miniature est resté vivant parce qu'il est resté secret: seuls, les familiers le touchèrent, il se déroba à la vue des importuns dans une alcôve, dans le tiroir d'un secrétaire plein de messages galants, de rubans fanés et de fleurs séchées. Il est, par

excellence, le compagnon des rêveries féminines, et il nous les raconte.

Il a fallu la mentalité du XVIIIe siècle, qui ne ressemble à aucune autre, pour isoler de la peinture et des arts graphiques cette interprétation minuscule et condensée de la vie. La psychologie de la miniature, c'est la psychologie du XVIIIe siècle elle-même : c'est l'histoire d'une vision allégorique de tout le domaine sentimental. En littérature, cette vision n'a prétexté qu'une fade et fausse poésie : la miniature est la véritable poésie amoureuse de cette époque. Elle a ses règles, ses emblèmes, ses symboles, — elle nous dévoile des âmes en négligé. Par la miniature, nous surprenons certaines intentions que les femmes n'ont point dites aussi expressément aux peintres. Elles posèrent, devant La Tour ou Perroneau, avec l'apprêt d'un cérémonial, conscientes de leur dignité, désireuses de laisser d'elles au peintre et à la postérité des images décoratives. Elles s'efforcèrent de paraître ce qu'elles voulaient qu'on retînt d'elles, et de déjouer, en une lutte courtoise et subtile, l'analyse perspicace du physionomiste. Leurs effigies peintes sont avant tout révélatrices de leur condition sociale. Mais représentons-nous-les devant le miniaturiste: leur état d'esprit est tout autre. Il s'assied tout auprès d'elles, avec ses frêles outils, il est patient, discret, menu : il est là comme un ami. Il vient le matin, presque comme un coiffeur ou un joaillier, et la femme se livre sans réserve à sa mignonne étude; elle était intimidée par la toile, elle est en confiance puisqu'il ne s'agit que d'un brimborion. Ce petit portrait, il sera pour l'amant préféré, pour l'amie de cœur : il ira se cacher dans les dentelles d'un jabot, sous la cuirasse d'un officier du roi, dans les parois de bois de rose d'un meuble à secret. La femme peut s'y déceler tout à l'aise: cette image

minime, elle y posera ses lèvres avant de la donner à celui dont les lèvres y baiseront la trace des siennes. La miniature, c'est un peu de sa chair : le tableau, c'est un étranger solennel. Le tableau fait honneur, la miniature, c'est de l'amour caché et transmis.

Et c'est bien cela que nous sentons quand nous en tenons une, et quand, après deux siècles, un de ces visages d'ivoire coloré s'impose à nous. Etudier la miniature au point de vue artistique, c'est étudier une dépendance de la peinture, un petit genre dans un grand style. Mais c'est avec émotion qu'il faut l'étudier pour la bien goûter : c'est un aveu qu'il y faut chercher, et alors le joli intimisme se révèle, et nous entrons chez la femme du XVIIIe siècle lorsqu'elle est toute seule, lorsqu'elle ne pose ni pour la cour, ni pour la ville, lorsqu'elle est voluptueuse ou innocente, mais naturelle. Il n'y a qu'une vraie façon de regarder une miniature féminine, c'est en supposant qu'on en aimera le modèle, c'est en la regardant comme la regardaient l'ami ou l'amie, en la lisant comme la lettre d'amour expédiée par une inconnue, en en faisant un motif de songe mélancolique et tendre...

Dans cette histoire d'une heure adorable de la féminité, quelques traits nous retiennent : la coiffure, la chair elle-même, puis la parure, et enfin l'attitude et les emblêmes favoris. Chacun de ces traits est révélateur d'un âge et d'une âme. Essayons d'y penser comme le chevalier Des Grieux pensait à Manon, en regardant à la dérobée, avant le sermon, la miniature qu'elle lui avait sûrement donnée...

Le XVIIIe siècle a conçu la chevelure d'une façon bien originale : il s'est avisé d'en faire ce qu'on n'en avait jamais fait à aucune époque de l'histoire : il l'a ramenée au blanc.

Oui, il a eu cette hardiesse, cette jolie impertinence envers l'âge, envers « l'irréparable outrage des ans ». Comme pour s'en affirmer indépendant, il a imposé au front de l'enfance et de l'adolescence le signe redoutable de la décrépitude, et ainsi les fronts blanchissants par l'exigence de la nature ont paru aussi jeunes que les plus jeunes. Sur les têtes blondes et brunes la neige factice de la poudre s'est posée. Expérience scabreuse, révolution aimable ! Ce siècle capricieux, le plus et même le seul féminin de tous les siècles, a porté ce défi à la caducité : il est allé au-devant d'elle, en semblant lui dire : « Je ne te crains pas, et dès l'enfance mes fils et mes filles porteront tes couleurs, afin qu'en leur crépuscule ta plus visible menace reste sans effet ».

La mode du XVIIIe siècle a compté sur la fraîcheur rosée du teint, sur l'éclat des yeux et des dents, sur la finesse du sourire, pour déconcerter le temps. La bouche, plus encore peut-être que les yeux, atteste pour elle la jeunesse : et c'est pourquoi l'homme du XVIIIe siècle, soigneusement rasé, montre comme la femme toute sa psychologie dans la mobilité ironique et sensuelle de ses lèvres nues de toute ombre. Le Romain, seul, avait osé cette fière netteté de tout le visage, et en prenait un caractère impérieux et dur, tout prêt à se perpétuer dans le bronze. Mais la face de l'homme du XVIIIe siècle ne se prête point à la médaille : elle est toute de coloris et de nuances, à cause de la blancheur artificielle de cette chevelure poudrée qui l'environne, et qui nous la fait apparaître rieuse, dans un nuage de pastel, dilate le regard et amenuise le bas de la figure. La coiffure romaine, avec ses franges lourdes et sévères diminuant le front, nécessite un nez aquilin et serait disgracieux avec un nez retroussé : le nez à l'évent de mainte friponne et malicieuse figure du XVIIIe siècle s'ac-

commode fort bien, au contraire, de ce front vu dans toute son ampleur naturelle et prolongé par les cheveux tirés qui s'étagent, blancs et brillants, sans projeter aucune ombre. Nos têtes modernes, avec la pénombre de la chevelure massée se projetant sur les arcades sourcilières au fond desquelles scintille le mystère du regard, avec le couronnement sombre ou lumineux de la face dont le front se perd sous les boucles noires ou dorées, nos têtes modernes sont infiniment différentes de ces masques du XVIIIe siècle où tout est évidence, où le front et le regard, loin de se dérober dans le secret comme les parties les plus nues et les plus intimes de l'être, s'offrent ingénûment ou effrontément à la pleine lumière. Là tous les plans et tous les modelés sont convexes, vont au devant de qui les considère, rien ne se réserve, rien n'admet de mélancolie ni de réticence. De telles figures n'ont rien pour se défendre, s'estomper, se refuser : mais le rayonnement blanc et doux de la poudre affine toute leur coloration et les farde. Cette vieillesse simulée et universelle illusionne sur l'âge véritable. Ceux qui l'ont inventée étaient vraiment des raffinés comme on n'en reverra plus : avec l'automne et l'hiver. ils faisaient durer le printemps évanoui, avec le cheveu blanc ils prolongeaient la jeunesse et par le teint rose et net de la jeunesse ils excusaient d'avance le cheveu blanc !

Combien, en se composant ce masque sans dissimulation possible, ils ont dû apporter de soin au jeu expressif de l'œil et de la lèvre, chargés seuls, sans le secours de l'ombre, de travestir ou d'orner la pensée ! C'est pourquoi un esprit d'une qualité inimitable se révèle sur ces visages du XVIIIe dont le galbe et le coloris restent uniques dans l'histoire de l'art. Quelle femme aujourd'hui, si sûre de sa beauté qu'elle le pût être, ne recu-

lerait point devant la résolution de porter, tirés et relevés, des cheveux d'aïeule découvrant la totalité de son front et laissant ainsi sans voile possible toute la région expressive de sa figure ? Cependant le XVIIIe siècle l'a voulu, et il a compté des femmes adorables, et jamais l'amour sensuel, le libertinage ou la passion tendre n'y ont été effrayés par ce signe fatal de l'âge, contrastant si bizarrement à nos yeux avec la jeune souplesse des corps désirables. Il a même calculé si savamment son étrangeté que, devant les peintures, nous ne nous étonnons pas de voir une chevelure de grand'mère vénérable avoisiner une gorge enfantine : quel art de la composition du visage, intermédiaire entre la coiffure et la chair amoureuse, ne lui a-t-il pas fallu pour rendre naturelle cette insolite harmonie ! Il a fait ce miracle d'éloigner de la chevelure blanche l'idée des rides et de la décrépitude qui en semblait inséparable, et s'y joint encore dans notre esprit lorsque nous regardons autour de nous. Bien rare est aujourd'hui l'homme qui s'éprendrait d'une jeune femme dont la tête offrirait l'anomalie d'une précoce parure d'argent ou de neige : pour presque tous, une pudeur indéfinissable, née de cette idée, dominerait et glacerait le désir. Et pourtant toutes les amantes du XVIIIe siècle ont été des aïeules de seize ans !

Il semblait qu'en ramenant au blanc uniforme la teinte de la chevelure, on la préparât à recevoir plus tard, selon la fantaisie d'une mode toute picturale, les teintes les plus variées, comme l'antiquité orientale l'avait essayé en poudrant les femmes de poudres diverses. Et peut-être la chevelure, violette, bleue, verte, orangée, eût-elle pu devenir un élément extraordinaire de la parure. Le XVIIIe siècle en faisait une toile blanche attendant la création des coloristes à venir. Pourtant il n'en a rien été, et après le sanglant effondrement de cette

société subtile, poursuivie par des haines inouïes, on est revenu aux couleurs naturelles et constitutives de la toison humaine blonde, brune ou rousse, et on a recommencé à ne lui demander que des arrangements et des enjolivements de dessin ornemental et de sculpture, sans tirer parti des variantes possibles de sa coloration. L'essai du XVIIIe siècle a été abandonné : qui sait s'il ne sera pas repris ?

Et pourtant, de quelles mille et une façons le problème du style de la chevelure décorative n'a-t-il pas été posé ! Sans remonter au déluge ni rivaliser de science avec les spécialistes érudits de la grave question capillaire, il suffit de considérer ce qui fut tenté au début et au cours même de ce siècle de la poudre. C'est une des plus extraordinaires fantaisies du style baroque, un véritable délire — et nos charmantes miniatures nous en conservent quelques souvenirs, encore qu'elles représentent plus souvent les dames dans la relative simplicité de l'intérieur que dans le grand ajustement paré des fêtes de la Cour.

Les hommes sont assurément plus naturels et plus modestes qu'au siècle précédent : c'en est fini de la solennelle, pesante, gênante et ridicule perruque Louis XIV, de cette perruque qui travestissait en lions académiques les courtisans et se posait, formidable, sur les têtes les plus dissemblables, poupines ou hargneuses, maigres ou joufflues. Chacun se contente de ses cheveux naturels, et se borne à les porter longs sur la nuque, noués en catogan avec un nœud papillon de soie ou de moire, ou rassemblés dans une bourse en filet. La poudre les argente, sur les tempes quelques coques roulées et frisées chatoient. Mais les femmes ne s'en tiennent pas là ! Toute leur conception de la mode témoigne d'une fureur d'inventer qui accumule auda-

cieusement les paradoxes. Dans la seule esthétique de la robe, que d'ahurissants essais ! Au vertugadin du XVIe siècle ont succédé les paniers, ces cerceaux qu'on appelle significativement des « criardes ». Les paniers qu'on porte le matin sont d'une dimension raisonnable : ce sont ceux que nous voyons ballonner légèrement les cottes des honnêtes ménagères de Chardin. On les appelle des « considérations » et on y met, à l'intérieur, des poches en crin qui se nomment des « poupottes ». Dans ces poupottes s'engagent les extrémités de la robe à queue lorsqu'on désire la retrousser. La « criarde » et la « considération », voilà les thèmes de toute une innovation qui nous semble carnavalesque, par l'éternel aveuglement humain, puisque ces accoutrements parurent exquis et que les nôtres sembleront horribles l'année prochaine. Une folie de luxe emporte la société du XVIIIe siècle. Comme le dit Dufresny, « les femmes sont des oiseaux amusants qui changent de plumage plusieurs fois par jour », — et que dirons-nous d'autre, après tout, aujourd'hui ? En 1725, à cause de Marie Leczinska, toutes les modes sont polonaises. Mais vingt ans après, quand le dauphin épouse une infante d'Espagne, on s'empresse de remettre en honneur les mantilles en velours, en satin, en fourrure, ornées de passementeries, et les belles, travesties en Espagnoles, regardent les jeunes gens « en chenille » c'est-à-dire en petit habit, en s'appuyant sur des cannes hautes. La mode des chinoiseries, la mode des turqueries, détermineront d'autres révolutions.

Mais pour ne nous en tenir qu'à la coiffure, quelle affaire d'importance ! Elle a, au XVIIIe siècle, son novateur, son dieu et son prophète. C'est l'incomparable Léonard. Léonard est le coiffeur favori de Marie-Antoinette. Je dis « favori » car elle en a un officiel. Celui qui porte le titre

envié de coiffeur de Sa Majesté se nomme Larseneur, et chaque jour, en vêtement de gala et l'épée de parade au côté, il vient solennellement s'acquitter de son office, et son cœur se gonfle d'orgueil à l'idée qu'il touchera, peignera, édifiera les cheveux de son auguste et adorable souveraine. Mais Marie-Antoinette n'aime pas la façon dont Larseneur la coiffe. Comme elle est très bonne, elle ne le lui dit pas : elle ne veut pas le congédier, elle craindrait que, comme jadis Vatel, le pauvre homme ne se jetât sur son épée, et ne damnât par ce geste coupable son âme inquiète de coiffeur disgracié. Alors, elle le laisse terminer son pompeux travail, et mettre la dernière main au monument fragile et compliqué qu'il a médité. Elle a, chaque matin, cette patience charitable, dans le décor ravissant de son petit lever. Seulement, comme elle est aussi malicieuse que bonne, voici ce qu'elle a imaginé. Lorsque Larseneur, ayant parachevé son œuvre ambitieuse, s'est enfin retiré après les révérences d'usage, une demoiselle d'honneur introduit, à la dérobée, Léonard. Déjà, en riant de tout cœur, la reine, de ses doigts mutins, a saccagé l'édifice de son front, jeté bas la création du coiffeur officiel : et Léonard recommence, et l'accommode selon son goût. Quelle jolie scène de comédie coquette ! Durant la journée la cour s'extasie sur la coiffure idéale de la reine, ces louanges parviennent à la ville, et le naïf Larseneur les recueille et, de bonne foi, en tire gloire et profit sans soupçonner l'aimable stratagème. Quant à Léonard, il ne songe pas à se formaliser de ce déni de justice : peu lui importe la réputation usurpée du coiffeur titulaire, à lui qui a la faveur secrète de la reine. Que son rival se pavane, il n'en a cure et sourit. Léonard est un sage, quoique grand homme : il se contente de sa puissance occulte, il sait que son nom ne périra pas. C'est lui l'inventeur de

la coiffure « à la dauphine », où les cheveux sont relevés et bouclés sur le cou. C'est lui, et lui seul au monde le pouvait, qui a créé la coiffure « à la monte-au-ciel », en pyramide : mais là où son génie s'est le mieux fait admirer, c'est dans la coiffure « loge d'Opéra ». Ah ! cette coiffure ! Elle a soixante-douze pouces de hauteur ! Et sur la gauche de la tête jaillissent trois grandes plumes frisées réunies à leur base dans un nœud de ruban rose que ferme un gros rubis ! C'est bien lui aussi qui a dû dire son nom au sujet de cette étonnante coiffure « à la quesaco » de 1774, qui groupe trois plumes derrière la tête. Et il n'a pas dû être étranger à la composition inénarrable de la coiffure en « pouf » qui est vraiment le fin du fin : un chef-d'œuvre de confusion volontaire où l'on trouve de tout, des papillons, des oiseaux, des fruits, des légumes, et jusqu'à des amours de carton découpé et peint ! La duchesse de Chartres s'est montrée à l'Opéra coiffée d'un « pouf à sentiment ». Mais oui, d'un « pouf à sentiment ! » Ce XVIIIe siècle a eu le secret à jamais perdu des bizarreries d'expression les plus bouffonnes, des joliesses les plus cocasses, du mauvais goût le plus amusant, des afféteries les plus imprévues, avec une légèreté auprès de laquelle le pathos des *Précieuses ridicules* est pesant, morne, et ressemble encore à des efforts de barbares voulant se dégrossir. Et qu'est-ce qu'il y avait dans le pouf à sentiment de Son A. R. Madame la duchesse de Chartres ? Il y avait le portrait du duc de Beaujolais son fils aîné, représenté dans les bras de sa nourrice, les chiffres des ducs d'Orléans, de Chartres et de Penthièvre, dessinés avec des cheveux, un perroquet becquetant une cerise, et enfin un petit nègre : en sorte que les plus grands sentiments étaient symbolisés sur cette noble coiffure, l'amour maternel, l'affection familiale, puis l'amour de la nature,

la faune et la flore, — et une pointe d'exotisme pour les droits de la fantaisie !

Ainsi la coiffure devenait une combinaison d'allégories, et une sorte de blason vivant : elle avait, comme les pierreries et les fleurs, son langage galant, ses suggestions et ses métaphores. Lorsque Louis XVI monta sur le trône, et qu'après les déboires et les hontes de Louis XV tout parut renaître à la probité et à la fécondité, la coiffure « au temps présent » offrit des épis et des cornes d'abondance. On la vit se surmonter de chapeaux « aux délices du siècle d'Auguste ». L'artiste capillaire de ce temps-là devait être bon gentilhomme de lettres, et savoir le latin et l'histoire aussi bien que tourner la devise ou l'épigramme, afin de trouver sans tarder la piquante ou érudite appellation qui seyait. Que de sous-entendus, de concettis, d'aveux et de philosophie dans une boucle ! Après tout, les femmes arabes ne mêlent-elles pas à leurs petites nattes des versets du Coran qui les préservent du maléfice, et la chevelure des Peaux-Rouges ne s'orne-t-elle pas des plumes de la guerre ? Les plumes des « belles écouteuses » étaient des signaux d'amour : elles valaient jusqu'à mille francs, ce qui était bien autre chose que les plumes de chapeau qui, au dire du marquis de Mascarille éblouissant Cathos et Madelon, coûtaient « un louis chaque brin ». Marie-Antoinette adorait les grandes plumes : aussi, à Versailles, un immense nuage de plumes neigeuses ou colorées flottait-il sur la foule féminine, mais celles de la reine dominaient toutes les têtes, malgré la mauvaise humeur de Mesdames, tantes du roi, qui les appelaient tout crûment « des ornements de chevaux ».

On croit rêver lorsqu'on énumère la multitude des noms trouvés pour différencier des combinaisons de chevelures ; et quel caractère savoureux dans toutes ces

images qui reflètent toutes les préoccupations littéraires ou sociales de l'époque ! Voici la « dormeuse », la « distinction », la « frivolité », et la « modestie », qui se comprennent aisément. La coiffure « à la recherche » est déjà plus suggestive, ainsi que celle « à l'énigme », et celle « à la physionomie », propres à faire rêver nos romanciers mondains, tandis que celle « à l'échelle » va de soi. Mais qui dira la gestation dont, en un cerveau de coiffeur, la coiffure « à la saporité » fut le mirifique résultat ? Et voici les titres plus compliqués encore. La coiffure « à la Panurge » ! Celle « à la Montgolfier » ! Celle « au Colisée » ! Celle « à la Vénus pélerine » ! Subtil coiffeur que celui qui, en vérité, le peigne et le fer en mains, savait différencier ces créations ! On songe au vers exquis de Stéphane Mallarmé :

« Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres ».

Mais ce n'est rien auprès de ces arrangements « à la turque », « au hérisson », « au chien couchant », « à la harpie » : avec ces trois derniers, qui ne laissent pas d'être rébarbatifs, contrastent heureusement les coiffures « à la sylphide », « à la candeur », « au zéphir », et la simplette coiffure « à la laitière » qui annonce les temps du hameau de Trianon, et se tempère d'un brin d'ironie par la coiffure « à la douce raillerie ». Combien, je l'avoue en toute naïveté, j'eusse aimé savoir comment cette « douce raillerie » se traduisait en cheveux ! Mais les allégories savent, dans cet art capillaire, s'élever au plus haut rang : si la coiffure « à la calèche retroussée » me demeure obscure, si celle « au mirliton », est un peu négligée, que dire de la grâce du « parterre galant », de la séduction du « bandeau d'amour » et enfin de cette triomphante coiffure « à la Belle-Poule ». patriotique et

guerrière, qui, pour honorer la frégate royale victorieuse des Anglais, dressait sur les flots de boucles poudrées un vaisseau chargé de voiles et tout enrubanné d'oriflammes ? En 1778, on voyait des coiffures « au glorieux d'Estaing », des « insurgentes » allaient faire allusion à la guerre de l'indépendance américaine, on allait faire des coiffures « à la Boston » et « à la grenade » pour associer l'art de la frisure aux exploits des grenadiers de Lafayette et de Rochambeau. Et, en 1781, la coiffure se mettant à diminuer, la reine, mûrie et mélancolisée, tempérant son luxe, survenait la mode agreste des bonnets : plus d'édifices, plus de plumes géantes, la simplicité, la bergerie, la douceur. Mais les bonnets ne variaient pas moins : ils étaient, par un symbolisme à faire pâmer nos romanciers de salon, « aux sentiments repliés ! » Et comment, sinon par un point d'exclamation, signaler dignement une telle trouvaille ? Ils étaient « à la Henri VI », « à la Gertrude », « à Colin-Maillard », « aux cerises », « à la fanfan », ce qui est désarmant n'est-ce pas ? et enfin « à l'esclavage brisé », dix ans avant la Révolution, et, dernière note significative « aux relevailles de la reine ».

Cette débauche d'imagination, nos miniatures nous la font comprendre : plus familièrement que la peinture, elles nous initient à tous les caprices féminins. Mais la chair elle-même des visages, des bras et des gorges n'est pas moins minutieusement révélée par le pointillé subtil des ouvriers de cet art. C'est une indécence charmante, une fausse ingénuité d'un goût raffiné, une suave effronterie, que le miniaturiste a reçu licence de révéler, dans la dentelle ou le linon, la rose doublement fleurie au sein de son modèle.

Oui, cette licence, réservée dans les peintures aux figures allégoriques, et dont Nattier a profité en ses por-

traits de princesses travesties en déesses d'Olympe, la miniature se l'est arrogée dans les portraits d'après-nature : et notre pudeur devra se résigner — sans trop de chagrin peut-être — à contempler dans ces petits cadres la plus jolie collection de ce que Tartufe ne saurait voir, et de ce que nos plus hardis exposants de salons ne risqueraient point à exiger de leurs clientes. Il est juste d'ajouter d'ailleurs que ces appas sont toujours modestes, et que l'âge mûr a la sagesse de s'en interdire la copieuse exhibition. Ce ne sont que des fraises des bois, présentées avec l'innocence de l'enfance : souvent on n'en entrevoit qu'une seule. Mais Hall n'a pas hésité à nous en montrer deux, et à les peindre avec une minutie amoureuse, comme dans tel portrait de lui très puissamment modelé, d'une sensualité délicieuse, peint largement dans la manière de Fragonard, une bouche en arc d'amour, des yeux francs et voluptueux, un front hardi qui révèlent entièrement les cheveux bien tirés, sans poudre ni boucles, dont une anémone fleurit le ruban. Au corsage, d'autres anémones s'ouvrent, parmi les plis négligés d'une écharpe de mousseline, et les deux seins aigus s'offrent sans gêne, comme ils devaient s'offrir aux yeux de l'artiste élégant et attentif, durant la galante séance. Rien d'idéalisé ni d'arrangé ici : la nature même — et voilà, entre beaucoup d'autres, un document péremptoire et troublant sur la psychologie du décolletage au XVIIIe siècle ! On n'y voyait rien d'inconvenant, et les « petits coquins » se montraient volontiers : leur imperfection seule eût été un motif d'ostracisme.

Avec quelle tendresse les miniaturistes n'ont-ils pas caressé de leur frêle pinceau cette chair crémeuse, veloutée, rehaussée de rose, cette chair de la femme qu'exprimait si subtilement la tonalité pâle et chaleureuse

pourtant de la plaque d'ivoire sous laquelle une feuille de paillon d'or s'insinuait ! Avec quel amour ils ont modelé le galbe des épaules rondes, la souplesse élancée du col, la naissance éclatante du torse, toute cette chair fruitée, duvetée, frissonnante, tiède, savoureuse, sertie par les soieries à fleurs ou les linons ingénus ! Comme ils ont su faire de chacune de ces demi-nudités un poème capable de nous bien dire le culte ardent de cette époque pour la féminité épanouie, culte sensuel certes, mais relevé par tant de grâce et de courtoisie ! La miniature nous montre les femmes chez elles, les idoles en négligé : elles furent, alors, toutes reines, parce que tout l'effort social tendait à les parer, à les chérir, à faire d'elles les raisons suprêmes du labeur ou du courage masculins, les représatations essentielles du luxe et de la civilisation. Encore faut-il bien se garder se confondre cette tendance avec l'affectation moderne dont les mœurs américaines nous donnent le plus étrange exemple, et qui consiste à présenter surtout la femme comme une « valeur » signifiant à tous la puissance ploutocratique de son mari, par le prix fabuleux de ses dentelles et de ses joyaux. Les femmes du XVIIIe siècle « valaient », elles aussi, et, en costume de gala, elles représentaient des fortunes. Mais ce n'était point au prix coûtant qu'on songeait en s'extasiant sur leurs pas : c'était avant tout à la majesté ou à la grâce raffinée de leurs atours. Elles étaient des œuvres d'art parlantes et non des coffres-forts ambulants. Tous les genres d'art se combinaient pour les orner, mais la conversation, les manières ne se faisaient pas moins précieuses pour les accueillir, et du gentilhomme le plus noble au Turcaret de la finance, tous s'accordaient à s'incliner devant la fée : aucun n'eût admis la possibilité de ce que nous voyons chaque jour, l'homme abordant la femme la main tendue et le cha-

peau sur la tête, avec une désinvolture garçonnière où il y a autant de négligence que d'estime.

Ces reines, la miniature nous les montre plus amoureuses que souveraines. Nous pénétrons un peu, par elle, dans leur intimité sentimentale, cette intimité qui a été beaucoup plus tendre et naïve qu'on ne le pense. A la vérité, personne n'a mieux contribué à faire mal juger cette intimité que le XVIIIe siècle lui-même. Il apparaît libertin, sceptique, maniéré, entiché de fades allégories, de bergerades factices, de concettis et de rébus d'une agaçante complication, il semble qu'il n'y ait en lui aucun recours pour le sentiment sincère et la passion naturelle. Nous sommes abusés par quelques roués et quelques poétereaux, nous jugeons toute une société d'après une oligarchie corrompue, et le XVIIIe siècle des ruelles, de la cour, des petits abbés et des courtisanes n'est pas plus concluant que si nous entreprenions de juger notre société contemporaine d'après les soupeurs du boulevard, les échotiers de journaux, le monde du turf et des coulisses, les habitués des premières et des music-halls. Ces quelques centaines d'hommes et de femmes font illusion : la véritable société est à part, et son silence dément leur tapage, et c'est à elle que s'adresse l'historien désireux de reconstituer la moralité et la mentalité authentiques d'une époque. Les femmes du XVIIIe siècle, telles que nous les révèlent certaines correspondances et les miniatures, ne furent pas du tout les poupées attiffées, cyniques et minaudières qn'on a dépeintes d'après les conventions du langage du Tendre. On a étendu à toute leur psychologie la défiance qu'inspiraient quelques petites tares superficielles, et toutes de mode. On s'est demandé maintes fois comment ces diseuses de riens, ces caillettes, ces amusées, ces marchandes et acheteuses de frivolités au moral comme au physique avaient pu se

comporter si vaillamment dans la brusque et effroyable tempête de la Révolution, et on n'a voulu voir-là que l'aveuglement de l'inconscience, la suprême étourderie d'évaporées incapables de prendre même la mort plus au sérieux qu'un calembour ! C'est faire bon marché de l'âme humaine. On ne voulait pas abandonner la conception toute faite de ces créatures de bonbonnière et de paravent, et il était difficile en effet, dans ces conditions, de s'expliquer comment, en quelques années, elles avaient pu se transformer en héroïnes, mourir en beauté avec ce courage élégant et gai qui, pour beaucoup d'entre elles, a forcé l'admiration. En réalité, ces femmes étaient autre chose que ce qu'elles paraissaient : on ne reparle que des vicieuses, des perverses, des ruineuses et des poseuses. Il y avait derrière celles-ci la foule permanente et silencieuse qui, de tous temps assure la stabilité sociale, la foule des femmes fidèles et aimantes, des mères, des filles dévouées, des laborieuses et des studieuses, de celles qui n'ont pas d'histoire mais qui font l'histoire de la race. Aux mauvais jours, celles-là surgirent et, grandes et simples, firent leur devoir, tandis que les poupées reformaient la société infâme d'un Barras ou d'un Tallien. Ce furent ces femmes vieillies et leurs enfants qui, après la tourmente jacobine, organisèrent les cadres d'une société nouvelle, comme les anciens officiers du roy, musqués et poudrés, avec leurs petites épées de gala et leurs rubans, se trouvèrent former les cadres excellents où se disciplina la cohue des volontaires de la République, la troupe des va-nu-pieds de Valmy, de Rivoli et de Hohenlinden. Napoléon, le grand maître de la connaissance des êtres, savait bien tout ce que son Etat devait à ces précieuses du pastel et de la miniature qui, aïeules, reparurent avec honneur à sa cour !

Ces femmes véritables du XVIIIe siècle, nous n'en avons pas que les images de cour ou de théâtres créées par les grands premiers rôles de la peinture les Fragonard, les Boucher, les La Tour, les Drouais, les Lépicié, les Nattier ou les Largillière. Nous avons les chères bourgeoises de Chardin : nous avons, surtout, les miniatures, et la simplicité délicieusement française des atours qui y sont figurés, pour distinguer la femme familière, la femme de l'amour et du foyer, de la déesse des galas.

Il ne s'agit point en effet de ces robes fabuleuses dont madame de Sévigné semble avoir, en une lettre, donné la formule synthétique. « Une robe d'or sur or, rebrodé d'or, rebordé d'or, et par dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or qui fait la plus divine étoffe qui ait jamais été imaginée ». C'est là le costume de la marquise de Montespan, et cet ajustement de « l'altière Vasthi » a conservé la faveur de la mode jusque fort avant dans le XVIIIe siècle : car l'idéal d'élégance simple et de « moderne intimisme » que l'évocation de ce siècle nous suggère n'a prévalu en réalité que de 1750 à 1790. Jusqu'en 1750 la somptuosité lourde de Louis XIV persiste.

Les femmes de nos miniatures n'ont plus cette morgue majestueuse. Même si Nattier les travestit en déesses, c'est pour les délivrer du corset et du grand habit,

et les révéler souples et plus vraiment féminines. Cochin s'en moquait, avec esprit :

« On en voit, dit-il, qui sont contraires à la décence, presque nues, avec une simple chemise qui leur laisse la gorge, les bras et cuisses à découvert. A cet habillement, qui n'en est pas un, se joint une pièce d'étoffe de soie bleue, violette ou d'autre couleur, qui ne sert à rien couvrir : elle passe derrière la personne et revient sur une cuisse. Il est difficile d'imaginer comment cet ajustement ne tombait pas à terre, n'étant attaché à rien, ou qu'il ne fût pas embarassant à porter, puisqu'il paraît contenir plusieurs aunes d'étoffe. Quelques-unes de ces dames se coiffaient avec épis de blé ou autres ornements à leur fantaisie, qu'elles mêlaient de perles. Il paraît qu'elles prenaient plaisir à s'appuyer sur des pots de terre remplis d'eau. On a lieu de croire qu'un de leurs principaux amusements était d'élever des oiseaux, même les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles à qui elles donnaient du vin blanc dans des coupes d'or.»

De tout cela assurément les miniatures ont gardé quelque factice apprêt. Cependant elles sont précieuses en ce sens qu'elles nous renseignent bien sur l'envers de cette peinture, sur l'image véridique que ces femmes voulaient laisser d'elles aux élus de leur intimité. On y trouve bien la coiffure d'apparat, la robe à « engageantes » de dentelles, les nœuds « de parfait contentement », les « modesties » de guipure, les « soucis de

hannetons » or et argent, les « fichus menteurs », les ceintures « à la petite fille », les cheveux « en flambeau d'amour » ou « en confidents abattus » : et il s'y rencontre des étoffes « souris effrayée », « dos et ventre de puce », et même « araignée commettant un crime » dont je renonce à définir l'exacte nuance ! Mais quand même les ajustements, au rebours du portrait, comptent infiniment moins ici que l'étude physionomique. C'est à elle surtout qu'on pense et plus on s'avance vers la fin du XVIIIe siècle, plus la figure prédomine, le costume devenant nul ou presque, réduit à la simplicité exquise d'un linon où brille doucement une fleur.

Les miniaturistes ont été surtout de minutieux ouvriers, amoureux de leur art et de la figure humaine, contents de vivre en paix et d'œuvrer patiemment et précieusement pour la joie d'une élite.

C'est par là qu'ils se rattachent à la tradition des artisans du Moyen-Age, et leur curieuse petite corporation en a conservé les manies et les coutumes. Elle les a prolongées dans une époque où les modalités des arts étaient renouvelées par ce qu'on veut bien appeler le progrès. Nous avons dans le miniaturiste l'image exacte et naïve de « l'ouvrier en chambre », et c'est pourquoi il devait disparaître. Les grands magasins ont ôté le pain à ce genre d'ouvriers : la photographie, la multiplicité des expositions amenant la surproduction des portraits et l'abaissement de leurs prix, ont tué la miniature, comme les procédés mécaniques tuent la gravure sur bois, la gravure en taille douce et toute une série de professions artistiques. Il y a là une loi sociale très cruelle : il ne faut point chercher ailleurs les raisons de

l'affaiblissement progressif de ce genre charmant. Ce n sont point les talents qui manquent. Assurément une homme capable d'être aussi séduisant dessinateur qu'Isabey ou De Lampi, aussi sérieux observateur qu'Augustin, aussi joli coloriste que Sicardi ou Grassi, aussi grand psychologue que Cosway ou Füger, ferait aujourd'hui des tableaux, et aurait bien raison. Mais il peut y avoir certainement aujourd'hui des talents secondaires auxquels le cadre minime de la miniature permettrait de faire montre du même talent que bien des « minores » du XVIIIe siècle ou de l'Empire. C'est la raison secrète d'un tel art qui fait défaut : il a été évincé, et que cela nous semble juste ou inique, il n'a plus sa place dans notre temps. Cela se sent bien lorsqu'on voit les travaux actuels car il y a eu des délicats pour souhaiter que cet art ne mourût pas, et des artistes pour le prolonger, et il existe notamment à Paris une Société des miniaturistes et enlumineurs, et les Salons, du moins le plus ancien et le plus officiel, réservent toujours quelques panneaux à ces petits cadres. On trouve là de l'ingéniosité, du mérite, le bon souvenir de la tradition, et ce n'est pas moi qui dirai du mal de ce groupe et de ses productions. Seulement, il est impossible de ne pas éprouver là-devant une impression « inactuelle », la sensation gênante de l'archaïsme, d'un jeu d'amateurs, d'une reconstitution. On sent que c'est fini, et bien fini, sans pouvoir dire au juste pourquoi : car enfin il y a encore des « ouvriers en chambre » auxquels des connaisseurs raffinés vont demander des meubles, des reliures, des étoffes, des émaux que les magasins ne sauraient leur fournir, et les mêmes connaisseurs pourraient souhaiter de retrouver des miniaturistes d'élite, comme ils découvrent encore des enlumineurs précieux. On n'en connaît pas. C'est l'âme elle-même du genre qui s'est éteinte. Et cela montre

une fois de plus que les arts, et les talents qui s'y exercent, sont subordonnés à de profondes nécessités sociales, aux lois de sa psychologie collective. Et qui sait si la peinture et la statuaire elles-mêmes ne s'aboliront pas un jour, en un renoncement définitif, devant des arts électriques, magnétiques, que sais-je ? dont aucune donnée ne peut encore se représenter à notre esprit ?

La miniature est dès maintenant aussi morte qu'une Pompéi, et nous la visitons avec les états d'âmes propres à l'histoire. Elle mérite le plus sincèrement ému des adieux. Elle nous a révélé une quantité d'artistes exquis et d'hommes excellents, dont les mœurs, les succès, les misères, les aventures, constituent un roman atteignant parfois au picaresque, et contribuant de la plus utile façon à l'étude de la vie privée des artistes en marge de la « grande peinture ». Il y a bien des choses que nous ne nous expliquerions pas complètement si les miniaturistes n'avaient pas existé, et notamment l'histoire de la noblesse provinciale dont ils ont été les témoins fidèles et qui les a défendus contre les vicissitudes et l'oubli. Nous devons aux miniaturistes la plus tendre, la plus séductrice monographie de la femme intime, de ses goûts, de ses secrets, de sa grâce, de son petit « moi » indifférent en somme aux vastes convulsions de l'histoire. Il n'y a pas d'histoire pour la femme, qui ne soit d'abord celle du chapeau, de l'ombrelle, du gant, de la coiffure et du soulier : les batailles, les changements de régimes, les trônes brisés et réédifiés, ne viennent qu'après. Elle a son histoire permanente et secrète, elle a ses révolutions de toilette et son destin, la mode : c'est cela que les miniaturistes nous ont raconté avant tout, Mais ils nous ont aussi décrit les expressions sentimentales de la femme, et d'une façon qui n'était nullement une réédition, une réplique de la peinture. Nous voyons même

nettement les prodromes de la fatigue et de la décadence du genre dans le fait que, dès le début du XIXe siècle, des artistes comme Guérin et Aubry se montrent plutôt des peintres restreints que de véritables miniaturistes. Ils annoncent Ingres, ils tendent à coïncider au tableau, et quel que soit leur talent ils ne nous satisfont plus autant que les maniéristes avoués, ils jouent trop grand jeu, les limites naturelles de leur métier ne leur suffisent plus. Leurs prédécesseurs s'y mouvaient avec aisance. C'est toujours le signe d'une altération d'un genre, lorsque ses conditions apparaissent comme des entraves après avoir été des soutiens logiques et nécessaires. Parce que les vrais grands miniaturistes aimaient les difficultés propres à leur métier, tenaient à honneur de les résoudre, et s'y appuyaient au lieu de s'en impatienter, ils ont su nous dire des choses que le portrait n'a pas dites et ne saura peut-être jamais dire aussi subtilement. Il y a dans le portrait, pour qu'il ne tombe pas dans la fadeur de la photographie peinte, des nécessités de largeur d'exécution, des sacrifices à l'effet général, des préoccupations techniques que le métier serré et gracile de la miniature a exclus : la femme a adoré instinctivement la miniature parce que tout y tendait à exprimer le plus précisément possible les détails de sa beauté, parce que l'artiste pensait bien moins à l'art qu'à elle-même, parce que, dans le portrait le plus fidèle, elle est quand même un prétexte à belle peinture, tandis que là elle était l'essentiel devant cet artisan et sa loupe. Et c'étaient de complets échanges entre l'énigme féminine et son traducteur : et c'était une perfection plus humaine, puisqu'elle tenait dans le creux de la main, puisqu'elle pouvait se dissimuler entre des seins tièdes, et que de si petites images pouvaient s'embellir d'un inviolable secret. Combien, po-

sées sur des bouches, ont recueilli leur premier aveu ou leur dernier souffle! Et ce charme-là, le tableau ne pouvait l'avoir: toujours distant, au mur, il restait décoratif. On ne le portait pas contre soi, sur soi comme une lettre d'aveux ou un talisman. En perdant la miniature, la féminité a perdu un de ses mystères.

HOUDON

Houdon, c'est l'Artiste dans toute la force du terme : l'Artiste, indifférent à tout ce qui n'est point son but, d'aucuns pourront même dire sa manie, mais une manie splendide. Pas plus pour ce fils de valet de chambre que pour tant d'autres, on n'expliquera jamais le mystère de la vocation. Ce mystère forme la trame de toute la vie de Houdon. Il en est possédé. Dès l'âge de neuf ans, il sculpte ; à quatre-vingt sept ans, il essayera encore de sculpter, et son histoire se résume dans ce geste. Examinons sa biographie. Elle n'est point celle d'un égoïste. Houdon est un brave homme, de goûts simples, de mœurs décentes, économe comme un petit bourgeois de son temps. Il se marie à quarante et un ans, sans passion, par raison, pour se créer un foyer d'accord avec une honnête femme qui lui plaît sans le troubler. Il a des filles, qu'il affectionne et qu'il élève convenable-

ment. Ses rapports avec ses confrères sont cordiaux. Sa carrière est en somme heureuse. Dès son séjour à Rome, il est apprécié: L'Académie Royale s'ouvre à lui sans longue attente ni incidents. Il a la chance de traverser sans périls et sans misère, chance refusée à tant d'autres, la crise de la chute de la Monarchie et la crise de la Terreur. Sous un nouveau régime, la faveur lui est continuée. Il meurt très âgé, membre de la Légion d'honneur et de l'Institut. Tout cela est bien nu d'évènements, et presque quelconque. Un sort identique est échu à des médiocres, et à des oubliés. Ce qui importe, c'est que Houdon a modelé. Il a modelé tous les jours, et pendant son sommeil il rêvait certainement encore qu'il modelait. C'était un solitaire, par inclination, nullement misanthrope, mais fort occupé et aimant le silence. Il ne se cachait pas des hommes. Il a paru à la Cour, il a fait des bustes de souverains, il a voyagé en Europe, il a traversé l'Atlantique pour aller aux Etats-Unis, on dirait qu'il a accompli tout cela en rêve, ne pensant qu'à une seule chose, avec le doux somnambulisme du génie. J'ai, durant vingt années d'amitié, éprouvé constamment une sensation pareille auprès de cet autre grand modeleur qu'a été Rodin. Je pensais souvent que cet homme n'avait de véritables perceptions de l'univers que par le toucher. Houdon semble avoir été ainsi.

Les mémorialistes et les critiques qui ont étudié les artistes du XVIIIe siècle ont montré combien ceux-ci se mêlaient à la vie de leur temps avec activité et même avec turbulence. Les anecdotes fourmillent. Ce ne sont que vives querelles entre l'Académie Royale et celle de Saint-Luc, mutineries d'élèves, jalousies de rivaux, intrigues galantes, intrigues aussi pour l'obtentions de titres et prébendes, car on était fort arriviste en ce temps-

là ; nous n'avons pas inventé la chose, nous lui avons seulement donné un nom barbare, parce que nous ne parlons plus si purement le français. Les exigences, les doléances des artistes, qui sont alors terriblement écrivassiers, ne cessent de foisonner. La société les porte aux nues ou les accable sous la cabale. Ils se débattent d'autant plus violemment que leur cercle est restreint: un Salon tous les deux ans, et une petite troupe d'amateur, qu'il faut séduire, et pour cette séduction, tous les moyens sont employés, comme aujourd'hui.

Cependant, à l'écart, il y a quelques natures modestes, taciturnes, profondes. Il y a Watteau, le phtisique et neurasthénique, farouche, tendre pourtant et, comme dit Caylus, « un peu berger », logeant chez l'un, puis chez l'autre, comme La Fontaine, et ne tenant pas à l'argent. Il y a le bonhomme Chardin, qui vivote ingénument, et dont le plus grand voyage est l'aller et retour du Louvre à sa vieille rue Princesse, dans un intérieur qui fait songer aux Hollandais, avec une âme qui annonce celle de Corot. Il y a enfin, pour se borner à un trio illustre, Jean-Antoine Houdon. Les existences et les caractères de tels hommes contredisent la légende de frivolité, de libertinage musqué, de facticité gracieuse, de pétulance brouillonne que résume pour la plupart des gens cette expression : « le Dix-Huitième », ainsi n'a t-on que trop parlé des caillettes, des poètes d'alcôves et de boudoirs, des beaux fils prodigues, des favorites, des débauchés princiers ou royaux, de la dissipation, de l'immoralisme, — et beaucoup trop peu de cette bourgeoisie provinciale, qui, en conservant des mœurs pieuses et strictes, en respectant l'esprit familial, en élevant admirablement ses enfants, vertueuse sans morgue, raisonnable sans sécheresse, a sauvé la nation et la race

et conduit la vie sociale à un inimitable degré de charmante perfection.

Houdon a donc été l'un de ces probes solitaires que le tapage et le vice n'intéressaient pas, et qui n'en étaient même pas témoins, tant leur esprit s'en détachait. Et cependant le sort l'a fait vivre dans une époque passionnante. Houdon a grandi sous le règne néfaste de Louis XV ; il a assisté à toutes les péripéties de celui de Louis XVI ; il a vu l'enthousiasme pour la guerre d'Amérique, la prise de la Bastille, La Révolution, la Terreur, les journées de Thermidor et de Brumaire ; il a vu l'épopée républicaine de Valmy à Marengo, la gloire du Consulat, la splendeur de l'Empire ; il a vu les Cent Jours, Waterloo, les deux retours de Louis XVIII, et le règne de Charles X. Avec de tels éléments, quel extraordinaire roman n'a pas été la vie d'un Isabey, par exemple ! Quels spectacles, quelles leçons, quels grands frissons d'enthousiasme ou d'angoisse devant ces effondrements et ces apothéoses, quelles tragédies, quelles comédies, quelles émotions constamment renouvelées ! Quatre sociétés successives, l'Europe transformée par des guerres, des invasions, des remaniements de cartes et de dynasties, et, pour ne s'en tenir qu'aux arts, vivre assez pour passer de Fragonard à Géricault et de Pigalle à Rude : que de motifs à reflexions !

Si Houdon les a faites, nous n'en savons rien. Nous connaissons ses rapports courtois, soigneux, avec les successives administrations royales, républicaines, consulaires ou impériales qui régentaient les beaux-arts. Il présente ses mémoires avec l'ordre d'un commerçant probe, soucieux de bien régler son budget, et il rédige ses lettres d'affaires selon les formules requises, avec calme et civilité. Pendant la Révolution, il reste chez lui. Sa renommée lui vaut des commandes, il les exécute. Il ne

montre ni zèle, ni opposition; on ne le lui reproche pas, tandis qu'on inquiète Fragonard, emprisonne Hubert-Robert, qu'on tue Chalgrin, et que la vengeance rageuse de David détruit l'Académie. A un moment on veut le tracasser' parce qu'il a fait une statue de sainte Scolastique: mais sa femme à la bonne idée de la baptiser statue de la Philosophie, cela apaise les sans-culottes, et voilà Houdon tranquille. Il l'est d'ailleurs autant devant les honneurs que devant les dangers. Il remercie d'un ton doux et mesuré, en homme conscient de son mérite, mais que l'ambition et encore moins la vanité, ne tourmentent pas. Nous n'avons point, d'autre part, le droit de douter de sa faculté d'affection pour les siens. Mais, en somme, il apparaît comme un être clos et indifférent. Sous cette apparence, il y a une obsédante passion : modeler. Il parle et se confie peu, mais écoutons le : « Je puis dire que je ne me suis livré véritablement qu'à deux études qui ont rempli ma vie entière, aux quelles j'ai consacré tout ce que j'ai gagné et que j'aurais rendues plus utiles à ma patrie, si j'eusse été secondé et si j'eusse eu de la fortune : l'anatomie et la fonte des statues. » C'est l'accent d'un Bernard Palissy, l'accent de l'obsession. Quel est le fait le plus saillant dans son époque, pour Houdon? C'est l'hérésie qui a séparé la profession du statuaire de celle du fondeur. Qu'est-ce qui importe le plus? Les réunir, construire des fourneaux, former des ouvriers. Le but vaut de lui sacrifier talent, effort et ressources personnelles. Les rois meurent, la société bouillonne d'idées nouvelles et dangereuses, croule, se refait, s'ensanglante d'insurrections et de guerres ; soit, mais il y a d'abord la question de l'anatomie et de la fonte. Cependant, il faut bien vivre. Et Houdon fait des bustes. Il est un « bustier » célèbre, de plus en plus sollicité en des temps où l'on

raffole des portraits. Il les fait avec une rapidité saisissante et une maîtrise qui confond. Cela lui assure un train honorable, mais surtout de quoi nourrrir sa coûteuse passion. Dans le four, Palissy jetait ses meubles; Houdon y jette ses écus, avec la même résolution ardente. Les délires de la foule sociale le laissent froid : devant la fosse où ruisselle le métal en fusion, il est lui-même, il est l'artiste, aux prises avec le monde qu'il crée, le seul qui compte à ses yeux, le seul réel.

Et que peuvent lui faire, après tout, les rangs, les titres, les fonctions des personnages qu'il représente? Nous en examinons la série avec le plus grand intérêt moral et historique. Il nous semble de la plus haute importance, de l'attrait le plus précieux, que, grâce à la science plastique et divinatoire d'un Houdon, nous puissions étudier les effigies d'une incroyable quantité d'hommes et de femmes ayant joué un rôle sur la scène du monde durant quatre ou cinq régimes. Nous connaissons par lui Voltaire, Buffon, Rousseau, d'Alembert, Cabanis, Condorcet, Diderot, Lavoisier, Louis XVI, Franklin, Washington, Turgot, Necker, La Fayette, Gluck; Mirabeau, Catherine II, Napoléon, Joséphine, Alexandre de Russie, des princes, des généraux, des actrices, des artistes, des savants, des diplomates, dont les personnalités nous attirent et souvent même nous fascinent. Mais, lorsque chacun de ces êtres et venu se placer sous le regard de Houdon, qu'a-t-il vu? Ni leurs dignités, ni leurs fonctions; des plans à combiner, des volumes à soupeser, des densités à évaluer, des crânes à pétrir, des creux, des bosses recélant des ombres ou accusant des clartés, les conditions indéfiniment variables du problème étrange qui consiste, avec un peu de terre, à refaire le miracle de la vie, et dont l'abord inspire toujours à l'artiste une émotion sacrée.

Il a examiné ses modèles avec une intention et une impartalité presque effrayantes. Il les a appris par cœur, il s'est assimilé leur substance. En séance de pose, rien d'eux ne subsistait plus pour ce grand réaliste implacable qu'une structure d'os sous la chair. Il appesantissait sur eux le regard calme et profond du physiologiste, secrètement animé par une immense admiration pour la machine humaine ; cette admiration prenait en lui le caractère de majesté et presque d'hermétisme qui marque les écrits de Léonard de Vinci. Sa première œuvre maîtresse, demeurée pour lui une des plus aimées, avait été, dès son séjour de pensionnaire à l'Académie de Rome, cet *Écorché*, devenu si fameux dans les ateliers. L'anatomie était à ses yeux une religion, et la clef de son art. Il convient de le ranger parmi les sculpteurs qui dessinent beaucoup moins qu'ils ne modèlent, ce qui allait à l'encontre de la mode de son temps, et le reliait aux antiques, à Michel-Ange et à Donatello. La querelle du dessin par le trait et du dessin par le plan a toujours existé et divise encore les artistes : ce n'est que pour les très grands que l'antinomie se résout dans une seule vérité. Houdon dessinait en modelant, et il lui semblait prendre en ses mains puissantes et subtiles les têtes elles-mêmes de ses modèles vivants, pour les refaire selon sa volonté. Il avait un respect inexorable pour le vrai, qui est tout autre chose que l'exact, et ce respect revêtait cette forme d'austérité documentaire qu'on trouve chez certains Primitifs, chez Donatello et chez Holbein. Un buste de Houdon est un document idéal pour un Claude Bernard. Quelle stupeur, dans ce dix-huitième siècle touchant à son déclin, où les statuaires se ressentaient encore trop d'avoir été formés par des peintres, régentés par Le Brun, et où tout portrait sculpté, pour plaire, doit s'agrémenter de

draperies décoratives gracieusement envolées sous une brise imaginaire! L'*Écorché* de Houdon se dressait comme le terrible squelette de Ligier Richier, qui offre au ciel son cœur. Dans une telle époque, l'art de cet homme qui présentait ses figures sans ornements, sans emphase, eût pu rester incompris : mais on lui a rendu justice, parce que la compétence technique était alors sérieuse et étendue. Même ceux qu'il étonnait ont reconnu que cet art strict et grave était très fort, et ils se sont inclinés.

Le succès durable de Houdon est une preuve de la puissance invincible de la vérité. Il s'y est attaché avec une ingénuité si sincère qu'elle comportait, sans y prendre garde, l'extrême audace. On sait comment il offusqua un temps pourtant peu prude, en précisant sur le corps admirable de sa *Diane* certains détails féminins qu'on avait toujours dérobés sous quelque opportune draperie, ou négligés à dessein dans le cas d'entière nudité. Houdon, étonné, mit fin au litige en retouchant, mais il ne comprit point. Pour lui, le corps humain était un chef d'œuvre de la nature, dont la plus intime partie était nécessaire, belle et pure, et il refusait l'idée d'indécence, comme injurieuse pour la superbe machine humaine, et inintelligible même, à moins qu'on ne désignât par là une certaine vilenie d'âme des spectateurs devant l'œuvre de Dieu. Il avait su donner à sa *Diane* une telle noblesse de visage, une telle perfection corporelle, qu'on ne peut encore que murmurer devant elle le fameux *incessu patuit dea*. Elle s'avance, et nous sommes aussitôt sûrs qu'une déesse vient de paraître. Mais c'est aussi une femme, un organisme où toutes les parties anatomiques se relient harmonieusement, et pour Houdon son sexe concourt à la fine et

pourtant majestueuse beauté de l'ensemble, au même titre que le masque.

Ainsi pensaient les Grecs ; ainsi, dans une acceptation différente, ont pensé Van Eyck en présentant son Adam et son Ève dans leur humble laideur, Donatello en sculptant son *Saint Jean-Baptiste* ou Holbein en peignant son *Christ mort*. On a inventé le terme de réalisme, qui ne veut rien dire, pour signifier. en la corrompant, cette grande passion du vrai, qui est la loyauté des génies plastiques : il ne voient d'impudeur que dans le mensonge et l'enjolivement. Il n'y a pas de joliesse chez Houdon, il n'y a que de la grâce, quand elle doit intervenir, parce que la nature l'a permis. Il n'y a pas, chez Houdon, de réalisme. si l'on entend par là un arrangement prémédité pour ne pas laisser au spectateur le désir et la possibilité d'aller au delà du physique des êtres et des choses. Il y a ce qui est, exprimé avec une ténacité, une fidélité, une concentration et une sûreté de diagnostic extraordinaires. Mais, de ce qui est, rayonne fluidiquement ce qu'on ne voit pas.

Houdon ne serait qu'un ouvrier prestigieux, si, en restituant les os, les nerfs et les muscles de l'animal humain, il n'avait su restituer aussi le caractère, la conscience, hôtes invisibles et pourtant essentiels animateurs de la chair. C'est tout le problème de l'art du portrait que de faire affleurer sur les réalités anatomiques d'un visage les réalités supérieures de la pensée incarnée. Au delà de la transcription du plus habile copiste, commence ce mystère dont la divination seule fait l'artiste. Personne n'a mieux résolu l'énigme et éclairé l'arcane que le simple Houdon, insoucieux de toutes théories.

Il y est parvenu en suivant inflexiblement la voie de l'observation avec la rigueur et l'humilité d'un croyant

pénétré de l'importance du plus petit détail : en sculpture, tout méplat peut être l'indice d'un sentiment. Anatomiste, physiologiste, Houdon s'est trouvé aussi être un grand psychologue, et quand il tenait entre ses mains la boule de glaise d'un crâne, comme Hamlet tenait celui de Yorick, il devinait, en palpant, la pensée.

Ceux qui aiment et comprennent la sculpture peuvent, en étudiant ses bustes, goûter des joies spéciales, à peu près indicibles, comme toutes celles que donne le sens de la matière. On ne peut guère traduire en mots ce que ressent un amateur de porcelaines chinoises quand il les tâte en closant les yeux ; et il n'est pas plus aisé de rendre verbalement le plaisir d'un passionné de modelage lorsqu'il examine la manière dont Houdon traite une prunelle, poursuit les sinuosités d'une lèvre, les méandres d'une veine ou d'une ride, ou montre par le subtil fléchissement d'un certain plan dans une joue le hiatus caché que causa la disparition d'une dent.

Ce sont là des satisfactions réservées à un petit nombre d'hommes initiés aux problèmes de la plastique et de la ressemblance. Mais ce qui appartient à tous, c'est le caractère et l'âme. C'est l'évidence du génie physionomique. Nous n'avons pas vu avec nos yeux les êtres que Houdon a représentés, et pourtant nous sommes sûrs qu'ils furent tels, nous les reconnaissons, ils vivent parmi nous pour toujours. Nous savons dès le premier regard que Voltaire, Diderot, Mirabeau ou La Fayette ne pouvaient pas être autrement. Ces bustes certifient leurs goûts, leurs aspirations leurs passions, leurs tares : tout ce que nous ont appris leurs écrits, leurs actes, leurs biographies est là confirmé, et, quand une nuance de l'expression a pu déconcerter, la déconcerter, la découverte d'un document inédit nous prouvera tôt ou tard que cette nuance notée par l'artiste était l'effet d'une vérité anticipatrice.

Toute séance de portrait est un duel où le modèle se défend avec quelque hypocrisie: devant un homme de la perspicacité de Houdon, la défense est vaine, il faut livrer tout de soi au dialecticien et au confesseur. Nous ne doutons pas, en présence de ces œuvres criant la vérité. Dans l'atelier du solitaire se sont succédé pendant soixante ans des êtres qui, de par leurs fonctions sociales, déguisaient leur pensée à leurs familiers comme à la foule, et nourrissaient de vastes ambitions. Mais lui, le fils de plébéiens, le calme petit bourgeois, il les a tenus sous son regard intense, et, par le droit souverain de l'art, il les a scrutés et possédés. Quand il en était las, il modelait ses trois fillettes, pour sa propre joie : il continuait d'élumider l'énigme de la vie dans cette jeune chair issue de la sienne, et il créait des chefs-d'œuvre où l'on sent frémir toute la tendresse de son cœur. Avec quelle suavité ce modeleur de rois, de chefs, de tribuns a su définir la blandice d'une moue enfantine, d'une boucle de cheveux ramenée sur un front, la gracilité de ce petit poème qu'est une oreille d'enfant ! Dans ces images de Sabine, de Claudine et de Anne-Ange, le génie qui a tant scruté les hommes s'abandonne à son tour, il nous entr'ouvre enfin son intimité.

Certes, il a cédé au goût de son temps en exécutant des compositions. Il ne pouvait faire autrement. Cela était requis de tout artiste de l'Académie ; simple « bustier », il eût encouru presque le dédain réservé aux miniaturistes, qui nous semble si injuste et si étonnant. Houdon a modelé des statues de saints et de célèbres personnages antiques, des figures mythologiques, des allégories, bien qu'il fût ainsi privé des fondements eux-mêmes de son art, l'observation sur nature, la véracité physionomique. Il a composé des monuments funéraires. Il a fait des « actualités ». Il a representé de son

mieux Alexandre ou Apollon, Cicéron ou Cérès, saint Bruno ou une Vestale, sainte Monique ou Henri IV, et même le Christ donnant les clefs à saint Pierre. Il a compté beaucoup sur son *Prêtre des Lupercales*. Rien de ce que faisait un tel homme, avec ses dons et sa probité, ne saurait être indifférent. Mais tout cela disparaît auprès d'une seule effigie comme celle de Voltaire, un des grands chefs-d'œuvre de tous les temps. La *Frileuse* est une chose exquise. La *Diane* domine le XVIIIe siècle avec la légèreté d'une grande fleur, et c'est la maîtrise même et la synthèse de toutes les grâce du génie français. Il y a quelques études d'animaux, trop peu connues et admirables. Quant à la pure technique, à ce qui a su être Houdon fondeur, réalisant une fonte comme celle de sa *Diane*, employant des matières diverses, s'ingéniant à parfaire certaines patines, ce sont là des mérites occultes, appréciés d'une minorité d'hommes familiers du métal et du feu. La haute gloire de Houdon, ce sont ses portraits. Seul à seul avec un masque vivant, il a été inouï. Il était fait pour ce tête-à-tête précis, étroit, pour cette investigation de la vie intérieure, qui descend jusqu'au tréfonds.

Dans l'art du XVIIIe siècle, il est l'Isolé. Il s'est assez vite dégagé de l'emprise romaine, du goût pompeux hérité du temps de Louis XIV, du maniérisme charmant de ses contemporains, et, quand sont venus les temps davidiens et néo-grecs, il a assez vécu pour que son influence préservât le maintien de la réelle tradition antique, que devait reprendre un Barye, celle qu'on a appelée le réalisme et qui, redisons-le, est simplement celle de la vérité. Cette vérité, qui fut toute la force de Houdon, qu'il vénérait, qu'il avait mérité de posséder « à l'état pur », comme nous dirions aujourd'hui, cette vérité a subjugué ses contemporains, et, comme il te-

nait peu à compter parmi ces artistes de compositions. il n'a pas excité leur jalousie : ils l'ont laissé régner dans son domaine spécial.

Il les domine tous. Un Pajou, un Pigalle, un Falconet, un Clodion sont de beaux statuaires de France, nous leur devons bien des œuvres nobles ou ravissantes, et leur maîtrise technique n'est pas à nier ; mais que sont-ils auprès de Houdon ? Nous ne trouverons à celui-ci des émules que dans les régions supérieures de l'art antique ou de l'art italien. Il est mort très âgé et un peu oublié : dans la vague d'iniquité haineuse où les rancunes sociales ont voulu ensevelir à jamais le souvenir du XVIIIe siècle, Houdon a paru menacé de subir le sort commun. Mais il ne pouvait pas naufrager, parce qu'il était entre tous le Véridique. Pendant soixante années, l'époque où il avait triomphé a dormi sous la cendre comme une Pompéi ; puis elle a émergé, et un cri de repentir et d'admiration s'est élevé dans la société moderne, retrouvant toute cette beauté.

Un beau livre, un beau tableau, sont les cercueils d'une pensée vivante, mais ces cercueils lui survivent et parlent plus haut qu'elle. En art, les morts agissent avec la même autorité que les vivants.

Je crois en la vanité des prérogatives sociales de ma profession et du talent pour lui-même. Je crois en la mission difficile, épuisante et presque toujours ingrate de l'homme de lettres, de l'artiste, du circulateur d'idées; je crois que l'homme qui, au nom d'un talent que Dieu lui a prêté, néglige son caractère et s'estime exonéré des devoirs urgents de l'existence humaine, désobéit à l'humanité et est puni. Je crois en l'acceptation de tous les devoirs par le secours de la charité et de la fierté, je crois en l'individualisme artistique et social. Je crois que l'art, ce silencieux apostolat, cette belle pénitence choisie par quelques êtres que leur corps fatigue et empêche plus que d'autres de rejoindre l'infini, est une obligation d'honneur qu'il faut remplir avec la plus sérieuse, la plus circonspecte probité, qu'il est de bons ou de mauvais artistes mais que nous n'avons à juger que les menteurs et les sincères, que la vanité est l'ennemie mortelle, la seule réellement terrible, de l'homme qui se sent doué de pensée et d'expressio ·

Et je crois enfin que les artistes influent capitalement sur les âmes, qu'ils ont charge de consciences, et qu'ainsi les sincères seront exaucés dans le très haut ciel de a paix, alors que les brillants, les satisfaits, les menteurs seront frappés.

Tout est grave, profond, lent, silencieux. Le bruit des villes n'est rien, la gloire n'est rien. Il y a la conscience et Dieu, leurs échanges, les menaces et les pièges de la nature et, pour s'en défendre, l'amour, l'idée que tout est passage, l'attente simple et loyale d'une unité harmonieuse et future.

Ceux dont j'ai parlé ici le savaient. Certains m'ont fait l'inoubliable honneur, l'aumône sainte de leur affection. Je n'oublirai jamais leurs regards. Et la seule récompense que j'aie recherchée aura été d'avoir, au déclin de ma vie, cette expression dans les yeux, l'expression de l'art en silence, de la conscience en prière, délivrée de la vanité et de l'égoïsme qui sont les tares de l'écrivain déformé par la société, et qui l'empêchent d'envisager avec une sérénité compréhensive la beauté, la passion, la vérité et la mort.

FIN

TABLE

I. — LA PENSÉE

L'Idéologie d'Edgar Poe..... 11
Flaubert chrétien et lyrique..... 43
Villiers de l'Isle-Adam, relativement à Poe et Flaubert. 69
Les Recherches de Mallarmé..... 99
Le Souvenir de Mallarmé..... 137
Baudelaire critique d'art..... 147

II. — LA PUISSANCE

La Vie héroïque d'Eugène Delacroix..... 191
Delacroix et le Tintoret..... 227
Une Merveille de Rembrandt..... 237
Quelques Œuvres de G.-B. Tiepolo..... 245

III. — LE CHARME

Le Roman d'un petit maître français. — La Vie de J.-B. Isabey, miniaturiste..... 271
La Miniature et l'Intimiste féminin..... 301
Houdon..... 325

Châtillon-sur-Seine. — Imprimerie F. Bondrot.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

CT
144
M38
1900x
c.1
ROBA